

Ana Pedro de Amorim Pereira Marinho Lebre

**O testemunho transgressor do invisível: sobre as relações entre a
arte e a política**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia, orientada pelo Professor Doutor
Paulo Jorge Delgado Pereira Tunhas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2015

O testemunho transgressor do invisível: sobre as relações entre a arte e a política.

Ana Pedro de Amorim Pereira Marinho Lebre

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia, orientada pelo Professor
Doutor Paulo Jorge Delgado Pereira Tunhas

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Bertrand Baldaque Romão
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor Paulo Jorge Delgado Pereira Tunhas
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professora Doutora Maria João Couto
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Classificação obtida: 16 valores

Sumário

Agradecimentos	7
Resumo	8
Abstract.....	9
Introdução	10
Capítulo primeiro Sobre o enclave estético da Constelação <i>Olhar</i>	15
1.1 Sobre os monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século.....	15
1.2 Sobre o movimento de intensificação estética em torno do olhar	22
Capítulo segundo Da relação entre as coisas visíveis e as coisas invisíveis.....	29
2.1 Por que razão não ver uma coisa é pôr-lhe outra por diante: uma ontologia da visibilidade.....	29
2.2 A cisão inelutável e o objecto mais simples de ver	35
2.3 O espectador da tautologia: uma questão de conduta ou <i>aquilo que não nos olha</i>	45
2.4 Dos contornos vazios do visível à fenomenologia do invisível.....	50
Capítulo terceiro A incontida relação entre a Arte e a Política	58
3.1 O paradoxo da arte política (encenado a partir da história de um espectador por emancipar)	58
3.2 Teatro institucional: uma questão de performance	68
3.3 O Simulacro: A verdade já só é uma qualidade da ficção	79
Capítulo quarto O testemunho	86
4.1 O testemunho: um lugar de sobrevivência.....	86

Conclusão.....	95
Referências bibliográficas.....	101

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Tunhas e por toda a sua solicitude.

Agradeço também ao Mário, ao Luís, à Carlota, ao Rajão e ao Vasco, por terem feito parte do meu percurso, desde o seu início até ao seu término, inspirando-o através das suas constantes e inesquecíveis presenças.

Agradeço, por fim e principalmente, aos meus pais, à Inês e ao Henrique, e ainda aos meus tios, por terem cultivado em mim um apaixonado e incondicional desejo pela vida.

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo introduzir a reflexão sobre a importância da *autenticidade da experiência estética da visibilidade* para a constituição ontológica do *ato de ver* como forma capaz de testemunhar genuinamente a nossa herança cultural e existencial. Neste sentido, privilegiar-se-á o estudo das relações entre a arte e a política, no domínio das preocupações estéticas, a fim de conseguir demonstrar que a relação entre o espectador e os vários *modos da visibilidade* se apresentar, se reflete na *sobrevivência* desse *testemunho*. Pretende-se, a partir da análise dos conceitos de *experiência do visível*, *experiência do invisível*, de *abismo fenomenológico*, e de *Nachleben*, estabelecer uma ponte semiótica entre os mesmos e as relações *espetador/testemunho*, a fim de compreender também as implicações estéticas que estas ideias convocam.

Palavras-chave: Estética; Arte e Política; Georges Didi-Huberman; Antonin Artaud; Jacques Rancière.

Abstract

This dissertation aims to introduce a reflection on the importance of the *authenticity of the aesthetic experience of visibility* for the ontological constitution of the *act of seeing* as a capable form to genuinely witness our cultural and existential heritage. For the success of the proposal, we will concede the privilege to the study of the relations between arts and politics, which is the domain of the aesthetics concerning, in order to prove that, the way a spectator relates to the plurality of modes in which the visible dimension seems to appear, it compromises the *survival of a testimony*. So, starting from the analysis of the concepts like *experience of the visible* and *the invisible*, *phenomenological abyss*, and *Nachleben*, it will be possible to settle a semiotic connection between these concepts and the relation spectator/testimony, so that we can understand the aesthetic implications that these ideas promote.

Keywords: Aesthetics; Art and Politics; Georges Didi-Huberman; Antonin Artaud; Jacques Rancière.

| Introdução

O título que nomeia esta investigação serve, ele mesmo, de mote à constituição própria de um trabalho filosófico que se vê desafiado por inclinações estéticas. Significa isto, antes de mais, que os intuítos que fundam este ensaio propõem, desde o início, um entrosamento fundamental entre as leituras escolhidas para a análise dos temas e os autores que lhes correspondem. O intuito principal diz respeito, aliás, à maneira como os próprios autores viveram e enfrentaram com dignidade certas represálias da insensível severidade académica que, muitas vezes e principalmente ela, os tentou demover da coragem de testemunhar as suas conceções filosóficas. O que os inspirou, e o que inspira o presente trabalho também, é a permanente alusão/afirmação da sobrevivência de um *testemunho*, seja ele qual for. A afirmação de uma *sobrevivência* é sempre um movimento que transgride algo, sendo que esse *algo* é o lugar que reservamos à memória, pois é no espaço da memória que um testemunho se pode tornar *visível* aos “olhos” dela – e quiçá, que também se possa tornar visível perante os olhos da humanidade, da própria história e da própria cultura. No fundo, tudo o que não se der a ver para além dos limites próprios da visibilidade, constitui a parte invisível das coisas dadas a ver (ou que não nos são, propositadamente, dadas a ver). Deste modo, revela-se o violento surgimento de uma espécie de abismo que existe entre as coisas visíveis e as coisas invisíveis. O que está em causa aqui é, justamente, o regime que democratiza os limites da visibilidade e da invisibilidade: assim se poderá dizer que existem testemunhos que permanecem na invisibilidade por falta de um olhar que os revele, de um olhar que transgrida os limites próprios da esfera visível, e que faça com que os seus espetadores se emancipem do seu papel de mero observador, enfim, que se sirvam do ato de ver para testemunhar certas invisibilidades.

Tenha-se, então, que a presente investigação terá em consideração certos momentos da história da Humanidade, da Arte e da Política, que sirvam para ilustrar exemplos em que *olhar* deixou de ser um ato fundamental para a constituição da sensibilidade dos seus espetadores. Também os exemplos servirão para denunciar a forma como a suposição principal – a de que os modos de *olhar* condicionam a sobrevivência dos testemunhos - se reflete num comportamento de conversão da figura do *testemunho* na figura do *arquivo*. Esta seria, então, a atitude precisamente contrária à de ver. Trataremos ainda, do problema da postura contrária à da afirmação da sobrevivência dos testemunhos: a que se *recusa* ver.

Portanto, assumiremos que existe um abismo entre as duas posturas – a que *olha* e a que *recusa ver* – e esse abismo advém de um regime imposto à postura que *olha*: a mudança que o paradigma modernista criou nos habituais regimes estéticos da arte, afetou também o regime da sensibilidade dos espetadores que assistiram a essa mudança. Ora, a *recusa em ver*, é o que acontece quando a coisa observada exerce um poder sobre o observador, de tal forma que esse poder o impele a sentir-se olhado pela coisa por ele olhada. Este acesso da coisa olhada ao respetivo observador revela o conflito que existe na relação entre as duas entidades; significa isto que ocorre um duplo efeito da visibilidade – o que era invisível torna-se visível pela inversão das funções habituais do observador/coisa observada. Efeito este que é negado pelo observador, precisamente, por se sentir invadido como se não fosse suposto sermos olhados por aquilo que olhamos, como se essa invasão fosse algo que “deveria permanecer secreto, na sombra, e que saiu dela”¹.

Será oportuno elucidar que a relação entre a afirmação da *sobrevivência do testemunho* surgirá neste trabalho apresentada como se de uma *encenação teatral* se tratasse. Por isso, dos autores escolhidos, todos se identificam por usarem a mesma dialética relativamente ao mundo da arte do espetáculo, linguagem essa que convoca constantemente a crença de que a *encenação teatral* é o evidente exemplo da relação entre o espetador e a coisa observada, e que esta se afigura como uma experiência autêntica da visibilidade. Neste sentido, as diretrizes conceptuais desta investigação sustentam-se no entrosamento de três autores fundamentais, a partir dos quais se pode circunscrever o tema da experiência da visibilidade. Recorreu-se aos conceitos de *inelutável modalidade do visível*, *tautologia* e *cisão* facultados por Georges Didi-Huberman, à filosofia política de Jacques Rancière cuja finalidade é a emancipação do espetador embrutecido perante manifestações culturais e políticas, e ainda às fulgurações estéticas acerca da soberania da experiência visível que o *teatro da crueldade* exerce no espetador e na sociedade, proposta de Antonin Artaud. Por este ensaio ter como objetivo legitimar a importância da autenticidade da experiência visível para a constituição da noção de *testemunho transgressor* (que é aquele que *sobrevive*) não poderíamos deixar de evocar dois nomes que celebrizaram o século XIX: Walter Benjamin, e principalmente Aby Warburg, a quem se dedica nesta dissertação o tema da *sobrevivência*, por ter sido o autor do conceito de *Nachleben*.

¹ SCHELLING *apud* FREUD. [1919] 1990, p. 281.

² A célebre frase que o pintor Frank Stella usou para responder a Bruce Glasser, o entrevistador, quando

Promover o entrelaçamento da dimensão estética da *experiência da visibilidade* nas relações entre a arte a política, personificando-a através da figura do *espetador*, foi o principal motivo para a escolha deste tema.

Portanto, a ordem dos trabalhos segue a divisão de quatro capítulos, ao longo dos quais se vai, aos poucos e poucos, delineando uma perspetivação teórica dos assuntos que, apesar de poder afigurar-se como pouco sistemática, ela assume uma identidade própria de uma disciplina filosófica como a estética.

Neste sentido, o primeiro capítulo dedica-se à introdução teórica do problema da visibilidade e da invisibilidade e antecipa, de forma breve, todas as implicações filosóficas acerca da questão da *sobrevivência* do *testemunho* (que serão tratadas detalhadamente nos capítulos que lhe sucedem). Tenta-se conduzir a reflexão sobre o problema da *exigência da experiência da visibilidade* a partir da inscrição do mesmo numa perspetivação histórica que relaciona o surgimento de certos regimes estéticos e políticos da Arte com as qualidades de *observador* do espectador da Modernidade. A partir da intuição de que a experiência do *olhar* é uma manifestação autêntica da *sobrevivência* da nossa cultura, reforçou-se-lhe o seu carácter *transformador* fazendo referência a artistas que, do ponto de vista da estética, transgrediram os aprisionamentos próprios dos regimes políticos e artísticos da sua época.

Num segundo capítulo analisam-se os componentes de uma suposta e pretendida *ontologia da visibilidade*. Recorreu-se à conceptualização dos termos anteriormente designados a partir da leitura de *O que nos Vemos, o que nos Olha*. Esta é a obra em que Georges Didi-Huberman discorre acerca dos fundamentos estéticos que contribuem para a existência de uma cisão (à qual chamaremos de *abismo*) entre uma atitude que enfrenta aquilo que o olhar lhe põe por diante, e uma atitude que recusa essa experiência. Utilizam-se as notações teóricas de Didi-Huberman para apoiar a ideia de que essa cisão ocorre graças à qualidade *inelutável* das coisas visíveis. Ainda neste âmbito e no que reporta à relação entre as coisas visíveis e as invisíveis, adensa-se uma caracterização do tipo de espectador e da conduta que, tipicamente, o mesmo adota, nomeadamente: o espectador da tautologia, que é o sujeito que se *recusa a ver* ou a *rever-se* na obra/coisa observada. Esta análise da obra de Didi-Huberman não tem por intento apenas consolidar a conceptualização dos termos teóricos propostos, mas também de elucidar acerca da possibilidade de esta dimensão aparentemente *invisível* se tornar algo de inteligível (visível) para a sensibilidade do espectador. Para que se tornasse mais fácil concatenar os conceitos vigentes com o trabalho da produção artística surgiu, então, a necessidade de nomear um período da

história da Arte que, também sendo a escolha de Didi-Huberman, ilustrasse essa mesma relação: o período minimalista foi o escolhido.

O terceiro capítulo desencadeia o projeto de intervenção proposto por Jacques Rancière: o da *emancipação do espectador* como efeito da prática política da arte, ou seja, da “arte política”. Esta é também uma das reivindicações de Antonin Artaud e, por esta razão, dele se adaptou o conceito de *duplo* para trabalhar a tênue distinção entre o trabalho da performance da *ficção* do trabalho da performance do *simulacro*. Adiante, neste capítulo, a proposta dos dois autores destina-se a refletir o paradigma que posiciona a *arte política* no centro das discussões estéticas: partilha-se do gosto dos autores selecionados, a crença de que a arte pode mudar o destino da envolvimento social, cultural e política da vida coletiva. Discute-se, portanto, a famosa pretensão da arte conseguir corrigir costumes, formas de *pensar* e de *olhar*, e de conseguir proporcionar aos espectadores uma verdadeira participação ativa na vida política. Todas as estratégias apresentadas, tanto por Rancière como por Artaud, revestem-se sob a forma de protesto contra as instituições que oprimem e embrutece o olhar do espectador. A essa institucionalização atribuiu-se a designação de *teatro institucional*, que designa a *performance* de um *simulacro* que pretende vedar aos espectadores a possibilidade de escrutinarem a verdade transmitida através da experiência da visibilidade. Neste capítulo, recupera-se novamente uma questão problematizada no segundo capítulo, que é a da relação (ou, neste caso, a falta dela) entre o *espetador* e a *coisa observada*, ideia fortemente associada às produções minimalistas da arte. Como forma de resposta a esse problema, neste terceiro capítulo, tenta-se transformar essa *distância* entre o *espetador* e a *coisa observada* numa espécie de jogo necessário à mediação sensível da *experiência da visibilidade*. Portanto, surge que, esta *distância* é um dos maiores desafios que o exercício da compreensão filosófica nos propõe: precisamente, porque a questão da visibilidade nos sugere que, se existe algo a superar, essa superação pressupõe o combate contra a ideia defendida pelo minimalismo de que se deve suspender qualquer relação entre a intenção de um artista (principalmente nos casos em que essa intenção é *política*) e a experiência de visibilidade que o espectador pode obter dela.

Surge, por fim, um último capítulo muito especialmente dedicado aos dois autores que inspiraram decididamente o rumo desta investigação: a Walter Benjamin, que inspirou uma designação por mim utilizada - a *constelação Olhar* - e a Aby Warburg, o responsável pelo uso da *Nachleben*, conceito pelo qual se batalhou que irrompesse, um pouco por toda a parte, durante todo o discorrer desta dissertação. Este quarto capítulo apresenta-se como um breve remate à questão recorrente em toda a dissertação: a que reflete a importância da autenticidade da

experiência da visibilidade para a constituição da *sobrevivência dos testemunhos*. Portanto, esta última incursão filosófica espelha toda a prodigalidade da reflexão estética sobre os assuntos que concernem a esta putativa *ontologia da visibilidade*. Reflete qual o *lugar* que a *experiência da visibilidade* ocupa na *memória* de um espectador e na *memória* de uma cultura, e conclui que esse *lugar* deve ser habitado pela força da *sobrevivência* de um testemunho: só o *testemunho* que se reveste sob a forma de um *olhar transformador* pode, sobre esse legado, ser capaz de o tornar inesquecível

No término desta investigação são apresentadas algumas conclusões que, na realidade, apenas tem a pretensão de aguçar também a sensibilidade dos espectadores que a lerem, para que sintam o seu *olhar* tão perturbado quanto senti o meu.

Capítulo primeiro | Sobre o enclave estético da “Constelação Olhar”

1.1| Sobre os monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século

Haverá, para sempre e desde sempre, homens que foram capazes de reservar aos “olhos do mundo” a *memória* que têm dele, como se essa fosse a única garantia capaz de fazer acreditar os seus sucessores de que ele efetivamente existiu. Em todas as histórias contadas e transportadas ao longo dos séculos, dos tempos, das guerras e de toda a destruição, algo sobreviveu ao desaparecimento dos seus vestígios. Pelo menos, tudo indica que aqueles que foram capazes de dizer que assistiram à passagem desse testemunho, mesmo nos casos em que já só lhes chegou uma enfeitada narração dos acontecimentos, tem motivos para acreditar que levam consigo algo mais do que aquilo que ficou por contar. Chegamos até a poder afirmar, que o que põe em causa o entusiasmo com que os testemunhos invadem a vida dos sucessores herdeiros de tais peripécias da história é, justamente, um sentimento de insatisfação resultante da falta de qualidade da dimensão narrativa dessa história. Quando uma história não se nos afigura rapidamente a uma imagem que possamos transportar, tal como a uma lembrança, a sensação que prevalece é a de perda: porque algo, na história, *não se deu a ver* de forma a podermos recordá-la mais tarde. A este sentimento de perda se pode associar os mais diversos sentidos com que a história da própria História da nossa humanidade se foi transportando, ao longo dos tempos, sem deixar, por vezes, algo pelo qual pudéssemos recordá-la. Parece então, que o problema da transmissão da verdade de um testemunho, não se reduz unicamente a um pressentimento de estarmos a perder algo. O problema de o transmitir é, justamente, o entusiasmo com que a história é assumida perante os olhares dos espetadores que lhe assistem.

O problema do entusiasmo é também o efeito que ele produz na nossa memória das histórias contadas sobre a História da humanidade. E, certamente, existe uma evidência a declarar neste momento, que é aquela que nos diz que a história que nos contam acerca da formação da própria História nos engana acerca da índole de certos homens: porque a contam de maneira a que *não se veja mais do que aquilo que eles contam*. Também é certo que, nesse gesto omissivo que impede de aceder a uma visão completa da história, existe um reverso da história

contada, no qual permanecem na sombra os homens marginalizados do papel principal. A estes homens chamamos de *monumentos invisíveis*: são uma espécie de “museu da invisibilidade”, pois só podemos dar conta deles se aproximarmos o nosso olhar do reverso da história contada. Deve adiantar-se, então, que de entre as coisas que escapam à passagem do testemunho da história, houve quem nada temesse contra os limites próprios da invisibilidade. Mas, como ainda somos de tal forma orgulhosamente herdeiros do modernismo, talvez seja difícil admitir que, a maneira como estamos habitualmente convidados a confrontar a história com a verdade se reflita numa exercício de limitação do espectro da visibilidade. Limitamos a nossa sensibilidade a não se entusiasmar com mais do que aquilo que está à vista. Ou seja, o ato de *ver* foi transformado num exercício de compreensão da visibilidade que se limita a ele mesmo a *partir de* (e não *através de*) critérios de esfacelamento da realidade que assumem apenas a parte imediata e evidente que se apresenta aos olhos. Desvendar aquilo que está *para além do que se vê*, supõe uma atitude que, face à possibilidade de *olhar*, decide procurar na história vestígios *dos museus da invisibilidade*, sem que esta procura conceda à história a característica de *arquivo*.

Parece que há também uma tendência do comportamento da contemporaneidade, face à história (da humanidade, das artes e da política), para atender mais facilmente a uma “não identificação” da imagem por ela sugerida com a verdade. Justamente, a razão que contempla esta “não identificação” talvez tenha origem no desempenho da tarefa própria do pensamento crítico, que deveria acompanhar as produções do historicismo. Mas a realidade é que o pensamento crítico não esteve (nem está) sempre propriamente empenhado em aceitar que toda a tradição dialética, que apoia o estatuto da imagem como veículo de transporte da cultura, esteja, atualmente fragmentada e reduzida à qualidade de *arquivo*. O pensamento crítico poderia muito bem aqui assemelhar-se à figura do entusiasmo, pois poderia caber-lhe a tarefa da reformulação dos limites da visibilidade da história. No fundo, esse entusiasmo poderia estar interessado em renovar o “protocolo de transmissão” das imagens que constituem o testemunho da nossa herança cultural, bem como estar empenhado em reduzir a distância entre *aquilo que se vê* e *aquilo que está para além do que se vê*. Se há algo a questionar relativamente à maneira como o pensamento crítico tem vindo a posicionar-se perante a história da nossa cultura, essa pergunta é, indiscutivelmente, dirigível ao regime estético e político das artes. Algo na *história da própria história* nos impele para uma relação de não-proximidade e desvalorização de toda a experiência da visão cuja inteligibilidade esteja comprometida por fatores menos visíveis. Medem-se as tangibilidades da experiência da visão a partir de uma proporção que permite que possamos evitar vê-las para além daquilo que a especificidade da sua presença mostra. Como se a

tangibilidade da visão se comportasse sempre como um “*what you see is what you get*”². Talvez esta *não-proximidade* com as coisas que não nos dão, enfim, *a ver*, seja sinónimo de uma falta de investimento no aguçar da sensibilidade do espetador. A passagem de anos e anos de história, parecem ter-se personificado numa imagem – também ela *invisível* – que traduz uma *superficial preocupação* pela manutenção da atitude de ver. Como ficou sugerido anteriormente: a única manutenção que a crítica da arte concede a essa imagem é aquela que um arquivo (e não um testemunho) deveria receber.

A ideia de que *o olhar* está sob um pretexto muito particular, que é o da *exigência da experiência do visível*, confirma que essa experiência está, conseqüentemente, desaproveitada. Desaproveitada em prol de um gosto que tem por objetivo preservar *o passado* como se ele fosse algo a enfeitar – e não a afirmar a *sobrevivência de um testemunho* - o museu. Todo este contexto sob o qual a atitude do *olhar* se encontra, impulsiona o questionamento da pertinência do estatuto das *coisas visíveis* e das *coisas invisíveis* na revelação da própria história. Entenda-se que o interesse é o de contar o tempo a partir do momento em que ele próprio enclausurou a discussão sobre os regimes estéticos da arte no paradigma modernista.

Falamos de *coisas visíveis* no sentido em que *assumimos a existência de coisas também invisíveis*. Falamos de coisas capazes de subverter o sentido da própria representatividade. Falamos de coisas capazes de converter a experiência da visibilidade num *olhar transformador* que *assume* a sua função de transportador de testemunhos, e que enfrenta o discurso de vitimização próprio daqueles que insistiram em declarar a reforma da *necessidade de ver* mais além daquilo que se vê. Reformar os *modos de ver* como se, desde a tradição medieval, a irrupção do clássico, e todo o influxo do paganismo na arte do Renascimento, fossem coisas a destituir, e como se elas próprias não tivessem sido, no seu tempo, uma manifestação da sobrevivência histórica criada para construir vias alternativas à “doxa” própria da crítica da arte. Todas estas formas de *dar a ver a arte* foram, para os homens do seu século e para os do século presente, formas de assumir uma *sobrevivência em devir*, tal como Aby Warburg desejou.

² A célebre frase que o pintor Frank Stella usou para responder a Bruce Glasser, o entrevistador, quando este último o confrontou com o facto de se poder acusar a pintura de sofrer de uma certa incapacidade em produzir objetos específicos. A especificidade em causa era um atributo próprio de um objeto que se revelasse prontamente na sua singular evidência: que ele pudesse, portanto, ser tão facilmente identificável como se de uma *Gestalt* se tratasse, pois só desta forma se poderia preservar o sentido do “todo” próprio do efeito visual imediato causado pelo objeto. Cf. B.Glasser *et al*, *Questions to Judd and Stella*, p. 154.

Assim como a peste bubónica que assolou o mundo e que serviu de título a brilhantes ficções sobre *modos de ver a realidade*, ainda hoje está entre os homens uma doença igualmente assoladora. Ainda hoje está, entre os homens, uma doença que é, como a peste, uma *recusa em olhar*, uma recusa em olhar as coisas que transformaram o *homem promissor do modernismo* no *homem doente do olhar*. E assumir que a cura dessa doença não passa por reformular a experiência da visibilidade, é recusar o *Eu existo, exijo ver!*, que Bataille desesperadamente tentou reclamar ao mundo.

É esta a exigência própria do visível que custou a muitos dos interessados em realmente *ver* a decepção que acompanha o falso imaginário de heroicidade velado na construção da história da humanidade. O problema é que, nem a própria heroicidade, o lamentou. A própria heroicidade não aceita que *ver* exige sacrificar mais depressa aquilo que ainda está por ver do que aquilo que, culpadamente, recusamos ver.

Tomando como exemplo uma consideração benjaminiana a propósito da *sobrevivência da história*, devemos notar precisamente que “*A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. A verdade nunca nos escapará — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela*”³. Estamos perante a história de uma Humanidade que ainda está em vias de se redimir pela sua falta de empenho em conhecer-se a si mesma. Uma história que omite certos gestos tornados póstumos através do gosto pela transgressão dos limites próprios da visibilidade.

Ora, alcançamos, então, a pedra de toque da discussão. A introdução da reflexão sobre o *estatuto do visível* tem sido uma das tarefas da estética, precisamente no seu intento de compreender o essencial do debate sobre a configuração de um tal *testemunho do visível* num mundo em que a figura do observador principal é uma *massa espetadora anónima*.

Não se ergueriam monumentos nenhuns em honra das coisas notáveis e visíveis a não ser que fosse para esconder outras invisibilidades. Conquanto a tarefa da estética não se traduza numa mera atividade de crítica filosófica⁴, ou numa “ciência da arte”, então, a estética reúne todas as condições para poder perspetivar os movimentos de pensamento dos alegados regimes estéticos das artes. A função da estética é possibilitar cada vez mais alternativas de reconstrução

³ Cf. BENJAMIN, W. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio de Água, 1992, p.64

⁴ Rancière escreve em “*O que é a estética*”? que a mesma é uma espécie de “matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história. In *O que é que significa “Estética*”?, trad. R. P. Cabral, 2011, p.2.

e de renovação das redes de pressupostos que colocam a questão do *olhar* no centro da discussão sobre as relações entre a arte e a política. Todavia, esta relação entre a arte e a política permitirá, não só à crítica filosófica mas também ao espectador comum, refletir sobre a maneira como vemos a história. Estas implicações filosóficas, permitem reconhecer que o assunto da *visibilidade* nos transporta, desde sempre e para sempre, para os principais domínios de interesse aqui evocados: o da arte e o da política. E evoco-os aqui, bruscamente e sem mais demoras, pois é precisamente para eles que esta investigação se dirige.

As relações entre a arte e a política têm sido motivo de entusiasmo por parte dos contadores da história da Humanidade, que estão a “fazê-la” à custa da própria Humanidade, e não o contrário. Precisamente, a confusão de uma relação que deveria ser, à partida, clara ao nosso entendimento começa a revelar, nos vários domínios de interesse da estética, que aquilo que lhe dá origem é um abismo que nos distancia do fenómeno da experiência autêntica da visibilidade. Consideramos que o problema surge de um abismo fenomenológico entre *a recusa do olhar* e *a exigência de ver*, mas não se pode delegar apenas as culpas para um abismo sem que ingressemos nele. É da maior importância entender que os *monumentos invisíveis*, de que se falou anteriormente, são aqueles que, precisamente como o título indica, surgiram de grandes confrontos perante um abismo que torna a *aceitação de ver* um dilema indecível. É preciso entender que esse abismo opera uma *democratização* do uso do visível, e que esta operação diz respeito à postura adoptada pelo espectador perante a sua experiência do visível. Do relacionar destas duas entidades surge uma outra relação de especificidade entre aquilo *que se vê* e aquilo que está *para além do que se vê*.

Portanto, é inegável que, tanto para a contemporaneidade assim como para a estética, existe um imperativo que é o de entender o complexo envolvimento da relação da arte com a política, bem como explorar as réplicas que esse envolvimento fez surgir no testemunho da nossa herança. Creio que agora será mais fácil entender por *herança*, tudo aquilo que diz respeito à concreção histórica da sobrevivência dos testemunhos. E podemos assistir a essa herança cultural através dos *museus da invisibilidade* que configuram o seu espaço visível, muitas vezes, numa esfera diferente da do museu: não só nele, mas fora dele. Neste sentido, entende-se que o uso da expressão “olhar certos horrores” serve de metáfora à ideia de que apenas olhando imagens que se apresentam intoleráveis se poderá colocar os testemunhos que partem delas em *vias de sobrevivência*. E por *sobrevivência* queremos entendê-la como Aby Warburg entendia o conceito de *Nachleben*. Talvez, este conceito de *Nachleben* de Aby Warburg seja um modo de olhar em *eterno devir* (e não uma forma de olhar como um ponto sem retorno) que inspira e facilita a

tarefa da estética no seio da construção da sensibilidade dos espetadores da contemporaneidade: salvar a sobrevivência do *testemunho* através do enfrentamento da imagem invisível. Fazer com que a experiência da visibilidade se torna na forma de olhar em que “tudo se reste a ver, quando se vê”, como Maurice Merleau-Ponty pediu que o fosse. O grande problema é, precisamente, a suspeita de que a maneira como a nossa herança continua a proliferar na cultura a confusão entre a natureza do *testemunho* e a natureza do *arquivo*, condena o processo de testemunho ao anonimato.

Com isto não se pretende de forma alguma insinuar que não houve quem tivesse tentado contrariar os limites do anonimato através da luta contra o abismo entre *a recusa do olhar* e a *exigência do visível* com a própria vida. Aliás, temo que seja inegável a qualidade de testemunhos do visível (ainda que muitos tenham sido silenciados ou tornados invisíveis), cujo engenho nos é revelado através de denunciados atos de emancipação do espetador da homogeneidade da massa espetadora anónima à qual ele pertence. Esta massa espetadora reflete a preguiça do ato de ver perante o caráter fenomenológico da experiência da visibilidade. Esta massa espetadora reflete todos os que ignoraram a autenticidade da experiência da visibilidade. Esta massa representa todos os que serviram o propósito de testemunhar a *recusa do olhar* – e por isto, quer esta parte quer a contrária, acabam por se diluir e camuflar, novamente, numa aparente relação de *estrita semelhança* que as reduz à *invisibilidade*.

Sobre os *monumentos invisíveis* (museus da invisibilidade), gostaria ainda de elogiá-los pela qualidade da ficção que os preserva: a *ficção* é algo de fundamental para entender a complexidade das relações entre a estética e a política, e é ela que faz intervir as várias entidades já mencionadas numa espécie de *encenação teatral* (cujos termos técnicos servirão finos propósitos na explicitação dos problemas em questão): a figura do *espetador*, do *teatro* e do seu *duplo*.

Estes são alguns dos delineamentos que constituem implicitamente a tarefa da estética. O intuito é o de batalhar contra certas dificuldades advindas das *coisas impossíveis de ser dadas a ver*, porque toda a falta de necessidade de representatividade nascida do modernismo (e veja-se como as tautologias começam desde logo aqui) indica que o homem moderno padece da “*doença do olhar*”. A mesma doença que obrigou os seus herdeiros culturais a estabelecer uma relação de orfandade com *a experiência da visão*, de maneira a não lhe poder atribuir nenhuma eficácia ou densidade ontológica, estética ou política. A confusão origina assim uma confusão maior, protelando o comportamento que confunde, inadvertidamente, o *testemunho verdadeiro* com um *arquivo* ou objeto visual específico que é, também, confundido com *arte*.

O que atualmente se torna interessante é, precisamente, poder-se pensar a arte e a política como um conjunto de elementos que possibilitam uma perspetivação teórica, desde o ponto de vista filosófico, de formas de articulação dessas duas dimensões nas quais se joga, simultaneamente, a paradoxalidade de uma ação – que vai desde *o olhar* até à *vontade criadora emancipativa do sujeito* como formas, elas mesmas, da própria criação artística.

Portanto, a discussão interessa-se pela compreensão das condições de possibilidade deste espaço, que é o da preocupação estética e no âmbito das relações entre a arte e a política, no qual a qualidade da experiência da visibilidade opera a distância entre *a recusa do olhar* e *a exigência do visível*.

1.2| Sobre o movimento de intensificação estética em torno do olhar

Recordo sempre, com entusiasmo e algum vagar, a expressão andaluza “La mirada fuerte”: “La mirada fuerte” é uma expressão que pode, perfeitamente, vir a elucidar um pouco mais o sentido que aqui se pretende atribuir ao já mencionado “olhar transformador”. E precisamente porque existem testemunhos que merecem a densidade deste olhar, se houvesse que conceder um momento de especial atenção a alguma obra – por muito óbvia que o seja – e considerá-la num verdadeiro exemplo daquilo que “La mirada fuerte” significa, as moradas das atenções caíram sobre o nome “Guernica”.

Provavelmente, “Guernica” é o quadro, simultaneamente, mais bem e mal conhecido de Picasso. Ele é bem conhecido de todos porque enche os olhos dos museus, os olhos dos espetadores e de todos aqueles que anseiam estar na presença dele. Contudo, a parte que dele se desconhece é aquela que nos diz que, nem todos os olhares que ele enche são olhos que possam suportar *o instante vital* que ele capta. Como já Paul Valéry lamuriava subtilmente acerca dos públicos que não detêm o seu olhar perante as obras que representam algo mais do que aquilo que se vê: “A maioria das pessoas vêem mais pelo intelecto do que pelos olhos”. Neste sentido, se consente a ideia de que assenta perfeitamente a “Guernica” a célebre expressão andaluza “La mirada fuerte”.

Precisemos antes de mais que “Guernica” foi uma encomenda. Uma encomenda que era, na realidade, a encomendação pelas almas que habitaram a pequena aldeia arrasada com uma brutalidade tal que, nem a crueldade, nem a pintura nunca antes tinham visto igual ou semelhante. As intermitentes referências à morte preenchem todos os tons monocromáticos de que os nossos olhos são capazes de suportar. Há uma indiscernível sensação de perda, tal como já foi explicado, que nos faz intuir o perigo de olhar mais além daquilo que se vê. Contudo, é precisamente através do esfacelamento destes símbolos e do peso que lhes correspondem, que se poderá ultrapassar toda a capacidade dialética de uma pintura como esta. A superação da capacidade dialética da pintura permite que, o espetador se aperceba posteriormente, que algo nos implica ao olharmos aquele quadro, como se não houvesse alternativa a esse sentimento da sensação de perda. Algo nos impele a olhá-lo de novo, como se sobre ele se lançasse um presságio de angústia insuperável, de desespero, e de uma infinidade de invisibilidades a ele associadas por desvelar.

E repare-se no pormenor, quase indiscernível, mas totalmente sublime nesta obra de Picasso: no lado direito superior de “Guernica” há um homem de braços abertos ao medo.

Ainda que este homem seja único só pelo facto de pertencer à obra de Picasso, não se nega que dele surgiram, na história das produções artísticas com vista a proporcionar revoluções autênticas, réplicas de representações de “homens com os braços abertos ao medo. Encontrámo-lhe um semelhante. Dir-se-ia melhor, (pelo menos, Deleuze o diria) encontrámo uma *repetição* desse gesto de enfrentamento do medo, um horror do século testemunhado no quadro que Goya pintou em 1808, chamado “Os fuzilamentos de 3 de Maio”. Resta dizer que, também o quadro de Goya foi uma outra encomendação do mesmo género que a de “Guernica”. Parece que, muito mais tarde, o sentido destas produções artísticas extravasou a dimensão de obra de arte como *representação da beleza*, para se alargar a compreensão dos espetadores. Pelo menos, para se ter a certeza de que o domínio das preocupações estéticas que não podia mais ignorar a sua evidente relação com as preocupações políticas destes artistas. Algo deu sentido ao “devir” para o qual “estes dois homens de braços levantados se encaminhavam”. Eles encaminhavam os nossos olhares para o futuro, para uma ideia de *progresso* sobre a qual Walter Benjamin escreveu:

“Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”⁵.

O “Anjo da História” de Walter Benjamin repete o anjo de “Guernica” e de “Os 3 fuzilamentos de 3 de Maio”. Esta imagem do anjo dá o sentido da expressão “mirada fuerte” presente nestas obras, capazes de inquietar os olhares dos seus espetadores, e conduzi-los a confrontarem-se com o momento preciso em que um olhar radiografa o avesso de uma imagem, eliminando todo o festival e cortejo de significados que ela representa. A “mirada fuerte” é esta capacidade de plasmar o momento singular em que, um profundo vislumbre sobre uma imagem, a converte em memória para a eternidade.

⁵ BENJAMIN, W (1940). *O Anjo da História*, 2010.

Acreditamos que, mesmo depois de todo o tempo passado e ultrapassado, os gestos de Picasso e de Goya lançaram à humanidade o convite a olhar as suas obras e toda a dimensão que elas escondem, para que os olhares dos espetadores projetassem sobre o futuro e sobre o progresso da história, o arrepiante pressentimento de que nunca mais o horror da tragédia seria um motivo a esquecer. Seria, antes, uma imagem a recordar, uma imagem a tornar inesquecível o verdadeiro significado dela, uma imagem capaz de eternizar o pressentimento de que, estas obras foram apenas uma antecipação dos muitos bombardeamentos, fuzilamentos e *Anjos da História* que o mundo poderia ainda vir a testemunhar. O sofrimento sem limites de um povo esmagado pelo *Behemoth* da suástica passou a ser uma das imagens mais inquietantes entre historiadores, filósofos, artistas e todo o restante género e número que lhes corresponde. E talvez todos sejam capazes de testemunhar este horrível pressentimento graças a toda uma esperança e confiança depositadas na atmosfera imanente à *sobrevivência da vida humana através das formas de ver*.

A “mirada fuerte” é, sobretudo, uma metáfora intemporal do sofrimento humano. Sustenta uma crença profunda na ideia de que é possível viver de acordo com uma verdadeira preocupação estética para com as formas de sobrevivência da nossa própria existência. E cada vez mais este é um tema que concerne à tarefa da estética, porque se intui que estas possibilidades de fazer sobreviver através do olhar estão comprometidas por fatores que dizem respeito à fugacidade própria da vida, e porque estamos inseridos num tempo cheio de fulgurações sem representação, e num mundo em que a representação concedeu o seu lugar às necessidades de eliminação do sujeito em detrimento de uma antropologia do objeto. Este é o mundo que Picasso e Goya pintaram: um mundo que esqueceu que através do olhar poderia enfrentar o poder das promessas das narrativas que aprisionaram os sonhos de uma modernidade. Uma modernidade que, ainda assim, acredita poder ser responsável pela transformação que quer ver no mundo nas dimensões que abarcam a vida social, cultural e política, através da implementação de regimes estéticos da arte.

Queremos que *olhar* represente uma vantagem relativamente à ideia empedernida de passado como se de um *arquivo* se tratasse. Queremos que *olhar* signifique uma possibilidade de ultrapassar dialeticamente essa ideia de passado como coisa irrepetível, em que tudo está visto e determinado, no qual não queremos sequer encontrar-lhe repercussões no tempo presente. Para que se possa reformular esta ideia de *passado como arquivo*, é preciso assumir uma postura que não o incapacita de irromper no presente como progresso real, vivo, e testemunhado da história.

Tendo em conta que se considera que esta é uma das crises da modernidade que, como todas as crises a que o mundo já assistiu, ainda está em vias de poder ser recuperada, devemos,

pelo menos, considerar a hipótese de a transpor para o presente, a fim de que se possa analisar o comportamento da contemporaneidade face à problemática aqui destacada. Repare-se que os exemplos até agora mencionados representam um denominador comum nas obras dos artistas contemporâneos; Por esta razão, o presente trabalho dá conta do respetivo movimento de intensificação estética *em torno da questão do olhar*, pois reconhece-se que esta é a pretensão estética da concretização académica e histórica das interpretações presentes nas obras destes artistas. Face às anteriores ilações retiradas da reflexão sobre a dimensão da experiência da visibilidade devemos conceder a nossa atenção, não só aos exemplos que consideramos que conseguem ilustrar o problema, mas também aos exemplos que ficaram condenados a ser vistos como práticas artísticas vazias de sentido ou intencionalidade estética ou política – recorde-se, *os museus da inviabilidade*.

O desafio que a estética nos propõe, e que já foi anteriormente sugerido, é o de pensar este problema como se de uma espécie de “retórica do visível” se tratasse. Esta tarefa estará sempre alinhada com uma condecorada admiração por Aby Warburg – o fundador da *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, que acolheu muitos dos percursos do movimento de pensamento da *sobrevivência do testemunho*, tais como Bing, Saxl, Cassirer e Panofsky – e pela sua conceção de “Atlas” como *forma visual do saber*.

Aby Warburg foi o pensador criador da mais vital essência de se acolher imagens como a própria história, cunhando-as de uma noção de *sobrevivência (Nachleben)* que se manteve conservada desde o seu tempo até aos dias de hoje como um *saber*: o seu contributo foi o de instituir um destino muito especial para a *Imagem*, o qual convergiu, conseqüentemente, para o surgimento de uma nova *História das Imagens*. Esta constituição da nova *História das Imagens*, cindiu os preconceitos relativamente à sobrevivência dos testemunhos, promovendo as relações entre as formas de usar *o olhar*, instituindo esta prática como fundamental, não só para a constituição de modelos cronológicos e evolutivo da tradição historiográfica, mas também para favorecer um novo movimento de pensamento inspirado no *Anjo da História*: um pensamento *em devir*, nómada, inesquecível, capaz de superar os inelutáveis obstáculos que afrontam o sucesso da experiência da visibilidade. Este pensamento estaria, então, comprometido a superar todos os anacronismos e heterogeneidades contra a natureza pura das imagens, e esta inqualificável contribuição de Aby Warburg para a perpetuação do exercício da interpretação da arte através das imagens, só possibilitou a atual vontade de muitos artistas, historiadores, e filósofos, desenterrarem os testemunhos que compõe a nossa herança cultural.

Nesta fase, será oportuno questionar: de que forma podemos identificar a experiência (ou a falta dela) da visibilidade com os efeitos que as relações entre a arte, a estética e a política refletem no comportamento da contemporaneidade?

Há, certamente, inúmeras respostas a esta pergunta, mas devo adiantar que as por mim escolhidas e preferidas são as de Jacques Rancière e de Georges Didi-Huberman. Não entendo ainda a quantidade de charme francês que é necessário até uma estudante de filosofia conseguir discernir o fascínio pelas suas obras. No entanto salvaguardo-me dos motivos que exerceram tal soberania sobre a minha preferência, alegando que estes autores perspetivam, com um “diferente brilho”, o eixo comum entre a questão da visibilidade e as relações entre a arte a política. A consequência lógica do enunciado anterior convoca, pelo menos, as minhas mil e umas razões para ler os dois autores⁶ e refletir sobre as suas inclinações estéticas e concepções políticas. Encontro nestes autores, uma insistência na ideia do movimento de intensificação estética, a partir de uma profunda, inflamada e original abordagem sobre as formas de coerção ontológica associadas à *institucionalização* dos regimes estéticos da arte. Rancière consegue, portanto, instituir uma relação – não muito sistemática, diga-se, e por vezes verdadeiramente conflituosa – entre a esfera do político e a esfera do estético, que muito lembra o “fenómeno de estetização da política” proposto por Walter Benjamin.

Fica então muito por dizer sobre o papel redentor da arte face à política e das suas qualidades de *olhar transformador*. No entanto, adensaremos a análise da função de redistribuição das sensibilidades aos espetadores que lhe compete, bem como o modo como essa ideia tem sido vorazmente apropriada por parte das comunidades artísticas e políticas.

O problema de nos interessarmos nesta questão é, decididamente, a facilidade com que os interesses são acusados de constituírem uma abordagem vaga e abrangente. A tarefa de argumentar a favor da complexidade dos argumentos que sustentam a perspetiva que assevera que a dimensão política da arte não é dada unicamente pela discussão do teor da obra de arte ou dos sentimentos que a mesma transmite, torna-se bastante difícil para aqueles que não tem particular gosto pelas tarefas da estética. Aliás, também é esta postura que se pretende aqui apontar, não como errada ou desadequada, mas como contrária ao pensamento que se pretende favorecer. Desistir desta abordagem estética que se quer ocupar do tema da visibilidade seria, mais uma vez, uma apologia da atitude que se recusa a *ver*. Convém até reconhecer, que esta

⁶ É no posfácio de *The Lessons of Rancière* que Žižek lhe dedica as seguintes palavras: “So, far from standing for a nostalgic attachment to a populist past lost by our entry into the global post-industrial society, Rancière’s thought is today more actual than ever: in our time of disorientation of the Left, his writings offer one of the few consistent conceptualizations of how we are to continue to resist.”. Cf. Edição inglesa, *Continuum*, 2009.

postura descreve a escolha que, certas estratégias estéticas e políticas, usam para representar as estruturas da sociedade, os seus conflitos e a respetiva identidade, mas antes por via da própria distância que assume em relação a essas mesmas funções. Só o distanciamento do olhar face a certas coisas – no caso da sua admiração à distância e não uma recusa em enfrentá-las – permitirá reorganizar o espaço e o tempo em que vivemos, povoando-os da sensibilidade que um bom espetador deve reivindicar⁷.

Note-se que esta incursão sobre o movimento próprio da intensificação estética das formas de olhar pretende também responder ao problema da operacionalidade que ele mesmo oferece na constituição deste sentido político de Modernidade. Conquanto se possa pensar a arte, perspetivando-a desde dentro de um movimento próprio de uma fenomenologia do visível, também se deverá exigir, escreve Rancière, que se reconheça que a “categoria Arte”⁸ não deve ser tomada como um conceito que se limita a reportar as diferentes práticas artísticas como um simples *ato de presença volumétrica* (adiante trataremos devidamente desta questão da presença e do ato volumétrico da produção artística). E justamente porque pensar é o dispositivo capaz de tornar as coisas visíveis e, consequentemente reconhecíveis na imanência da sua representação apreensível.

É importante reparar no seguinte: quando nos sentimos aptos para classificar uma produção artística como “arte”, isso se deve à facilidade com que lhe reconhecemos uma qualidade de singularidade, sem a qual não seria possível identificar a tal reprodução na sua íntegra especificidade. Ora, para que se possa reconhecer a especificidade de uma obra, o fundamental é entender quais são as condições que reúnem as possibilidades de um espetador o reconhecer de imediato: se as qualidades sensíveis e visíveis da obra se apresentam como intrínsecas ao olhar do espetador, então, tornar-se-á fácil classificar aquilo que os nossos olhos vêem. Na realidade, o grande entrave que se pode opor ao normal decorrer desta identificação da singularidade específica de uma obra, tem que ver com o carácter indecível que a experiência da visibilidade pode transmitir ao espetador, quando este sente que não consegue, por algum motivo, identificar a coisa olhada com o conhecimento que possui acerca daquilo que vê. Este é um tradicional e habitual problema de posicionamento do olhar perante as produções artísticas sobre as quais não se consegue intuir nenhuma familiaridade.

⁷ Para a asseveração das posições estéticas e políticas de Rancière, relativas à problemática em discussão, é importante assinalar o papel preponderante de se ter capacidade de reconhecer a estratégia do supracitado regime estético das artes. Aliás é perceptível a posição do autor face às tais manifestações do Modernismo, sobre as quais não esconde a sua opinião nem deixa de evidenciar o seu próprio pensamento acerca do papel da arte e da História das Artes.

⁸ RANCIÈRE, J. *Estética e Política: a partilha do Sensível*. Porto: Dafne 2010. p. 21.

Quando o espetador se vê encurralado e não consegue decidir o que fazer com uma imagem que lhe provoca o tal sentimento de coisa indecível, a sua experiência da visibilidade encontra-se sob um efeito de coerção ontológica. Este efeito é provocado pela qualidade inelutável das coisas que a nossa sensibilidade não consegue apreender. Ou seja, o paradoxal da relação entre aquilo que o olhar *enfrenta* e aquilo que o olhar *recusar ver*, começa com a atitude de resignação do espetador em classificar o objeto como inelutável, incompreensível, invisível.

Portanto, se há um regime estético das artes a instituir para que se veja de maneira diferente, então ponha-se a hipótese de que a maior singularidade desse regime é a sua possibilidade constitutiva como morada de um testemunho verdadeiro, reconhecido pela historicidade que lhe corresponde e, principalmente, porque a maneira como ele se nos apresenta ao olhar está de acordo com os modos antecedentes que relacionam, sempre e impreterivelmente, um espetador e um objeto nas suas práticas artísticas, e principalmente (e até porque é isto que está em causa), porque o podemos identificar e transpor para o presente, através dos seus modos de visibilidade intemporalmente inesquecíveis.

Hoje, a dificuldade é a oferecida pela tentativa de concetualização dos modos de visibilidade associados às incursões para além da superficialidade do nosso olhar de espetador, e por esta razão, a proposta (de Rancière e não só, também de todos os outros bons exemplos: Baudelaire, Bataille, Proust, James Joyce, Artaud, Van Gogh, Genet, e assim sucessivamente) é a de um movimento de recuo crítico mas de retorno eternamente filosófico, para que abrandem as quase insuportáveis asseverações de certas formas de pensar que rejeitam a importância da função da visão, e para mostrar que elas são meras acusações injustificadas às possibilidades da soberania da experiência estética do visível, tendo por objetivo usurpar, massacrar, denegrir, obscurecer e todos os verbos no infinitivo que se remetam para os anteriores. As considerações fastidiosas sobre a Modernidade e tudo o que a enfeita, deslocam-se no sentido oposto à proposta Warburgiana: a de fazer imagens resistir, enfim sobreviver, à coerção subversiva que quer dizimar as marcas de temporalidade e subjetividade próprias dos regimes artísticos.

Como Benjamin convoca em *Sobre o Conceito da História*: “*É pois como imagem fulgurante, no Agora do que se pode conhecer, que importa reter o Outrora*”⁹.

A proposta assenta na crença de que ainda se pode dar, por fim, um rumo ao comportamento estético e político desta prometida Modernidade.

⁹ Cf. Walter Benjamin: 1940.

Capítulo segundo | Da relação entre as coisas visíveis e as coisas invisíveis

2.1| Por que razão não ver uma coisa é pôr-lhe outra por diante: uma ontologia da visibilidade

“Todos se contraem então: sua permanência parece acabar. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. Consequências para o olho que, não mais buscando, fixa o chão ou se ergue, em direcção ao tecto distante onde não pode haver ninguém.”
S. Beckett, *Le despleureur*

Ver é, muitas vezes, a maior das dificuldades de se assistir a algo quando sabemos que, entre nós e a coisa olhada, outro algo nos distancia. Esta relação pode ser bem caracterizada por um exemplo perfeitamente banal e até, se assim se poder dizer, “doméstico”: *uma ida ao teatro*. Se for um tipo de teatro bem conhecido, consensual, que não incomode ou perturbe o olhar dos espetadores cujas preocupações também sejam meramente domésticas (ser bem visto e não *ver bem*), então, o teatro de que falamos é um teatro que, instituído por falsas irreverências, transmite aos seus espetadores a confiança que só um afável paternalismo conseguiria. Tudo isto é possível, se considerarmos que aquilo que se vê quando se vai ao teatro é, antes, aquilo que queremos unicamente ver. Portanto, se concebermos esta ideia de teatro em que o espetador controla a eficácia estética proveniente dessa produção artística, então é certo que também se poderá conceber a ideia de que algo ensina o espetador a consagrar a opinião que lhe transmite que o mais importante quando se vai ao teatro é *não ver mais nada para além do que se vê*. Se continuarmos a considerar esta relação do teatro com o seu espetador, as palavras de Beckett

farão todo o sentido para personificar aquilo que acontece no espetador quando está perante algo que o seu olhar não suporta, e que o faz, conseqüentemente, trazer de volta para casa um angustiante sentimento de perda. Mas antes de prosseguirmos com a reflexão sobre o posicionamento do espetador perante o espetáculo, deixemos primeiro que, o nome que Georges Didi-Huberman deu à sua primeira obra (nomeadamente, ‘*O que nós vemos, o que nos olha*’)) traduzida para o leitor português, posicione o *problema do olhar* a partir da formulação do conceito de *inelutável cisão do ver*:

“O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é porém a cisão que separa em nós o que vemos do que nos olha. Seria pois, necessário voltar a partir desse paradoxo em que o ato de ver não se manifesta senão ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – Joyce bem tinha razão ao escrever, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulisses*: *a inelutável modalidade do visível*.”¹⁰

E, assim como Didi-Huberman o fez para nos iniciar nesta jornada estética sobre a dimensão da visibilidade, citamos o *Ulisses*, também:

“Inelutável modalidade do visível (*ineluctable modality of the visible*): pelo menos, senão mais, pensando através dos meus olhos. Estou aqui para ler as assinaturas de todas as coisas, desovas e sargaços, maré que sobe, essa bota corroída. Verde-ranho, azul de prata, ferrugem: sinais coloridos. Limites do diáfano. Mas acrescenta: nos corpos. Então, é porque ele os conhecia enquanto corpos antes de os conhecer como sendo coloridos... Como? Batendo com a cachimónia contra eles, é claro. Devagar. Calvo era ele e milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano. Porquê em? Diáfano, adiáfano. Se podes meter os cinco dedos através, é um portão, se não é uma porta. Fecha os olhos e vê.”¹¹

Estamos portanto perante a primeira indagação de Didi-Huberman, a saber: ele indaga sobre a possibilidade de se ver algo para além daquilo que se vê e, neste caso, para além dos objetos que obscurecem o campo da nossa visibilidade. O autor indaga, sobretudo, acerca das razões que impulsionam um ‘revirar dos olhos’, e tenta compreender de que forma esse gesto

¹⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. 2011. *O que nós Vemos, O que nos Olha*, p.9.

¹¹ Cf. JOYCE, J. *Ulisses* (1922), p. 65.

de cansaço, angústia ou incompreensão se traduz na desesperante luta de um espectador ciente das suas limitações sensíveis para a experiência da visibilidade. A ideia de um ato de ver como irreversível ou insensível, vem corroborar uma das teses principais desta investigação que, começa finalmente, a delinear a sua estratégica teórica baseada nestes conceitos expostos por Didi-Huberman. A ideia principal é a de que a angústia pelo espectador sentida é reflexo de um abismo que torna a relação entre o espectador e certos objetos, caracteristicamente, inelutável. Neste sentido, desta experiência da não-visibilidade ocorre, justamente, uma *cisão* entre o espectador e a coisa vista, o que elimina as hipóteses de ele intuir que poderia ter visto mais para além daquilo que viu. Didi-Huberman insiste nas referências a um lindíssimo episódio de *Ulisses*, em que Dédalo está perante algo *inelutável*, e a superação desse obstáculo não reclama apenas a superação de uma travessia meramente física. Reclama a superação de uma travessia *ontológica* face a algo que se lhe impõe como inelutável. Aquilo que se lhe impõe como inelutável é, por James Joyce, comparado à travessia física de *atravessar o olho assim como uma mão atravessa uma grade*. Sobre a *inelutável modalidade do visível* pode dizer-se que ela é, simultaneamente, paradoxal e inelutável: enfim, é paradoxal porque é inelutável. No entanto as considerações sobre a superação do inelutável tem que ver com o caráter fenomenológico da experiência do visível e, por isso, torna-se imprescindível entender que ocorre uma cisão na própria experiência da visibilidade quando nos recusamos a olhar algo.

Torna-se, então, indispensável pensar, a partir deste novo paradoxo que relaciona *a recusa do olhar* e *a superação da modalidade inelutável*, as razões pelas quais a tal cisão se dá. Desta consideração se intui que, o motivo que pode existir para não vermos uma coisa é lhe pormos outra por diante: como diria Joyce, “Se podes meter os cinco dedos através (...) Fecha os olhos e vê”. Na realidade, o brilhantismo poético com que Joyce descreve o que acontece no momento preciso em que algo cinde entre um espectador e uma coisa olhada, se assemelha a uma descrição muito real daquilo que também acontece no relacionar da arte e da política: as duas, personagens protagonistas de um espetáculo que se desenrola à volta do *abismo* que as une.

Curiosa é a evocação filosófica do *diáfano* (e a sua conseqüente negação: o *adiáfano*) que Didi-Huberman insiste em fazer-se notar, e fá-lo a propósito dos escritos Joyceanos sobre esta *inelutável modalidade da visão*. A evocação do “diáfano e do adiáfano” sugere ao leitor uma imagem que figura muito bem o momento da cisão provocada pela modalidade inelutável das coisas invisíveis que esperam que algo as desvele. O movimento desta evocação faz-nos pressentir de que existe um limite do qual irrompe a esse tal inelutável. E esse limite, entendo, parece ser uma espécie de *abismo* em permanente colisão na relação entre o espectador e a coisa

olhada: o embate dá-se segundo a alegação das leis físicas e que garantem que, à partida, uma coisa diáfana não pode ser perpassada. No entanto, o facto de ela não poder ser perpassada não quer dizer que ela não possa ser *contornada* pelo olhar. E se o olhar conseguir tal proeza, a visão colide, não com a materialidade da coisa inelutável, mas antes com os limites que uma coisa *diáfana* propõe à experiência da visibilidade. Mas é preciso entender o paradoxo referido, também na sua dimensão de materialidade física e poder referencial do mundo: pois só é possível ver o mundo, transformando o sentido da visão numa experiência palpável, como se aos olhos fosse possível colecionar as mesmas impressões que uma mão bem ensinada consegue perceber. A ideia de uma *visão* como se fosse um género de *olho mecânico dos sentidos*, que capta as essências visíveis e invisíveis do mundo, surge a partir de uma noção de *tato* de que já Merleau-Ponty falava: “*Toda a visão tem lugar algures no espaço tátil*”.¹² E por esta razão a conclusão Joyceana é tão profundamente fascinante. Mas o que é que significa esse sentimento de plasmação do olhar quando se vai ao teatro e lá se assiste a algo que não se consegue, interiormente, comportar? Didi-Huberman sugere:

“Duas coisas, pelo menos. Primeiro, ao reativar e ao inverter ironicamente proposições metafísicas muito velhas ou mesmo místicas, ensina-nos que ver só se pensa e só experimenta em última instância numa experiência do tocar. Joyce antecipa ao apontar para o que, no fundo, constituirá o testamento de toda a fenomenologia da percepção. *Precisamos de nos habituar*, escreve Merleau-Ponty, *a pensar que todo o visível é talhado no tangível, que todo o ser tátil foi prometido de uma certa maneira à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e o que toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele*. Como se o ato de ver culminasse sempre na experimentação tátil de um pano (*pan*) erguido diante de nós, obstáculo talvez bordado, trabalhado, tecido de vazios.”¹³

Este sentimento significa, antes de mais, que quando olhamos algo esse algo nos implica. Implica-nos a nós espetadores? Sim, implica-nos na medida em que somos também olhados pela coisa que olhamos. Este sentimento de invasão corresponde ao que acontece quando aquilo que nos olha imprime à nossa consciência a sensação de perda, característica da falta de coragem para olhar aquilo que nos olha aceitando que, logo de seguida, algo nos olhará de volta. A sensação de perda é, na realidade, a noção de abismo fenomenológico que estamos a tentar

¹² Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.177.

¹³ Cf. Didi-Huberman: 2011, p.11.

concretizar. É este abismo que nos incita à resignação perante o inelutável, e o que o sustenta é a constante resistência que o espectador oferece à superação do sentimento de perda. Sentimo-nos implicados em algo, porque algo nos é retirado: retira-se-nos a possibilidade de ignorar o constrangimento que não-saber-ver é. O reconhecer do constrangimento de saber que aquilo que acontece quando alguém se recusa a ver se deve ao facto de o espectador já ter consciência de um *poder decidir* alcançar ou recusar. A consciência do poder de decisão – portanto, saber o que fazer com aquilo que se olha - inibe o espectador de se abrir completamente à coisa olhada. O *espetáculo da inelutabilidade* é, para nós, como o mar é para Dedalus: o “familiar e exposto diante de nós, indica esse poder inquietante do fundo, se não o jogo rítmico “que as ondas trazem” e a “maré que sobe”, e que “indica a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno que se oferece à sua imaginação como *um broquel de pele esticada*, carregado de todas as gravidezes e mortes por vir”¹⁴. Portanto, conquanto o espectador possa olhar sem ter consciência do poder dessa ação, ter consciência de que é ela que lhe permitirá aperceber-se realmente da sua condição ontológica, estará encurralado e confusamente implicado na coisa olhada, e restar-lhe-á o peso da escolha a que a modalidade inelutável da visão obriga.

Tenha-se, novamente, o tão bem ilustrado exemplo do teatro: quando um espectador contempla o *espetáculo da inelutabilidade*, a coisa olhada não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual cuja consciência se pode manter isolada do fenómeno – a coisa dada a ver é, antes de mais, uma espécie de imagem de nós mesmos.

Eis que surge, finalmente, a intuição que indica qual a coisa que deve ser posta diante daquilo que se vê: a projeção interior do espaço mais singular de todo o fenómeno da visibilidade, ou seja, o reflexo daquilo que se vê. Este é o lugar-comum onde todos temos acesso à intimidade da nossa percepção do mundo, e de como funcionamos nela, e é a partir disto que a determinação da recusa ou da aceitação da verdade olhada condiciona a distribuição das sensibilidades. Tudo começa, inadvertidamente, como uma forma política de *ver a coisa*.

Repare-se que tudo isto tem que ver com a maneira como o acesso da visibilidade democratiza a nossa percepção e por isso podemos, desde já, também alegar o seguinte: pôr algo inelutável diante de um espectador é um comportamento típico de quem quer manipular a experiência estética do mesmo (atendendo que o espetáculo é um duplo: acontece do exterior para o interior e vice-versa). Repare-se, também, que o lugar do espetáculo reside no poder de decidir se lhe queremos assistir ou ser por ele assistidos. É este o lugar, desde dentro da visão para o mundo, onde ocorre o espetáculo de onde o espectador se assiste a si mesmo.

¹⁴ Cf. Didi-Huberman: 2011, p. 13.

Por estas razões será sempre importante evocar, ao longo desta investigação, toda uma linguagem relacionada com a representação teatral. O teatro pode aqui assumir um importante papel de análise para a resolução do dilema em questão. Se, nem por analogia ao teatro, nos for possível aproximar uma hipótese de resposta ao problema inicial, então, a tarefa da estética terá de continuar a esforçar-se por trabalhar melhores formas de descortinar o espectro invisível. O problema da falta de treino da sensibilidade do espetador para enfrentar os modos inelutáveis do visível, resultou de uma encenação da cultura e da própria vida, dos signos e significações delas alienadas, estar a perverter o sentido da educação através da visão. Assim sendo, estaremos mais que assumidos a reconhecer que a culpa do mau espetáculo se deve a uma incapacidade de pressentir os regimes políticos e estéticos da arte, aos quais estamos a ser inconscientemente submetidos – ficamos então numa posição de contemplação desinteressada que confirma que, a razão para que não se veja algo seja, efetivamente, pôr-lhe algo por diante.

2.2| A cisão inelutável e o objecto mais simples de ver

Aqui a análise cumprirá os deveres de satisfazer uma caracterização do problema relativo ao dilema do espectro da visibilidade. À consignação das exigências concetuais que esta discussão requer, e a fim de conseguir explicitar os intervenientes desta problemática de forma clara e distinta, decidi ter o cuidado de adotar e transpor, religiosamente, todo o aparato concetual sugerido por Didi-Huberman. Dele se adotou, especialmente, a noção de *homem da tautologia*, que é pois uma importante personificação de todas as manifestações de resiliência, e de todos os atos sabotadores das formas de olhar, que uma pretensa classe de artistas bem conhecida nos anos 60 na América tratou de celebrar: os minimalistas.

Portanto, os delineamentos estéticos de Didi-Huberman acerca da problemática do visível incidem, sobretudo, na caracterização da referida classe de artistas e na reflexão da sua alegada contribuição para a problemática em discussão. Esta análise permitirá, num momento posterior, a caracterização do tipo de espetador que esta classe de artistas deseja que lhes assista.

Tenha-se, antes de mais, a noção de que uma imagem é uma representação de algo que está prestes a poder ser utilizado, quanto mais não seja, pela memória. Obviamente, esta ideia impele todos os interessados no tema a cederem parte das teimosias às exigências que a linguagem nos impõe: uma representação de algo, pressuponha-se, será a alegada *concretização visível* de alguma coisa que se revela manifestamente inteligível. Uma representação será sempre, antes de ser açambarcada por olhares mais profundos, uma presença reinterpretada além do tempo em que ela vive, uma presença que sobrevive ao inelutável de que temos falado, uma presença que sobrevive para além das preferências académicas ou teóricas sobre *bom gosto artístico*, além de todas os desaparecimentos ou eliminação de testemunhos.

Uma imagem que é dada a ver através de um objeto capaz de despertar as sensibilidades fará, se os espetadores assim o protelarem, o eterno jogo da evidência das suas implicações simbólicas. Se dada a ver, uma imagem poderá ser aquilo que se resta a ver de uma qualquer situação limite que imprima ao carácter inesquecível da vida uma autêntica forma de presenciar o presente através do passado, e assim sucessivamente.

Mas antes de continuar, repare-se que a questão que é primeiramente destacada por Didi-Huberman, no que concerne ao dilema da visibilidade/invisibilidade, é aquela à qual o autor dedica o capítulo intitulado de *Qual o objecto mais simples de ver*. O que é que ele (o objeto

mais simples de ver) implica no jogo hipotético do que vemos em perante aquilo que nos olha? Faz o convite à reflexão, da seguinte maneira:

“Ele pretenderá eliminar toda a construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente da sua experiência do visível. Ele pretenderá eliminar toda a imagem, mesmo a ‘pura’, quererá deter-se apenas no que vê, absolutamente, especificamente. Perante a tumba, não aceitará a rejeição da materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: pretenderá *não ver outra coisa para além daquilo que vê* presentemente”¹⁵

Mas como será possível achar que uma imagem é capaz de favorecer a atitude por Didi-Huberman denunciada? Como é possível que esta seja a atitude que condena a sensibilidade da experiência do visível? Como pode uma imagem levar-nos a questionar os critérios de visibilidade da obra de arte? Onde podemos encontrar um exemplo da concretização efetiva desta afirmada radicalidade do olhar?

Talvez Didi-Huberman tenha acertado no exemplo por ele escolhido, e que é aqui também adaptado. Procurou pela resposta do problema no rigor manifestado por certos artistas que, nos anos 60, levaram às últimas consequências, aparentemente, o *processo destrutivo* invocado por Jasper Johns e, antes deste, por Marchel Duchamp. A visão da história desta classe artística – hoje comum, por que se generalizou, embora não deixe de poder ser considerada trivial – foi enunciada claramente pelo filósofo Richard Wollheim¹⁶, que com isto quis diagnosticar ao comportamento dos artistas, desde os primeiros *ready-made* aos quadros negros de Ad Reinhardt, um sintomático processo geral de destruição (*worf of destruction*), cuja progressão da “doença” culminaria num conteúdo de arte que ele acabou por designar como *quase-nada*. Portanto o resultado do trabalho da tal destruição da herança cultural e artística de certos critérios de esfacelamento da beleza resultou neste novo género de “arte”: o minimalismo surge como a arte dotada, afirmava Wollheim, de uma capacidade de produzir um “*mínimo de conteúdo de arte*” (*a minimal art-content*)¹⁷.

¹⁵ Cf. Didi-Huberman: 2011, p.29.

¹⁶ Cf. WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art. Arts Magazine*, 1965, 39.4: 26-32 e *Socialism and culture. DISSENT*, 1961, 8.4: 491-495.

¹⁷ Cf. WOLLHEIM, R. *Minimal Art*, p. 101, e em geral pp. 101-111. Tenha-se em consideração, na leitura desta mesma expressão, a polissemia da palavra “content”, que significa teor, capacidade, volume e, em última instância, conteúdo.

Sobre o aparecimento desta nova categoria da arte se pode dizer que, o produto do relacionamento, também ele minimal, que um minimalista mantém com a arte deve ser uma espécie de *objet trouvé*: portanto, um objeto cujas formas são imediatamente apreensíveis na sua totalidade. Ora, este estilo de produção artística é, somente, o principal método eleito pelos artistas de atualmente, com a diferença de que muitos deles não entendem a dimensão do *trabalho de destruição* dos artistas minimalistas. Se puder, por conveniência, trocar ainda o substantivo “artista” por “espetador”, mais facilmente o texto de Didi-Huberman se adaptaria às intenções aqui vogadas. Ora, de facto, a problemática do olhar é, eminentemente, um problema que parte *de fora para dentro*. Resta saber, qual das partes é mais anterior à outra: se o espectador ou o espetáculo.

Chega-se, então, ao pressuposto de que há uma real visão da história que está ao serviço da vanguarda artística e teórica que apoia a ideia deste *mínimo conteúdo de arte*. O problema desta constatação é, precisamente, que ela é mal interpretada por muitos espectadores (mesmo pelos amantes da arte), e é vista como uma mera tentativa de fazer a arte permanecer no tempo através de sua experiência não-sensível, e que se dirige para aquele tipo de espectador cujo máximo alcance de experiência da visibilidade não passa de um olhar superficial e religiosamente fatídico. A verdade é que a atual institucionalização da prática destes artistas, que produzem estes “volumes desprovidos de significado” ou de qualquer poder suscitador no olhar do espectador, fazem reconhecer que o mundo contemporâneo se esqueceu do sentido de *erotismo* que despertou em certos autores que tinham ideias mais refinadas sobre o tema da destruição, a vontade de transgredir os limites da experiência visível¹⁸. Para se poder falar da importância da produção destes volumes artísticos, Didi-Huberman convoca os elementos que caracterizam essa produção como *volumes produzidos pela descaracterização das formas de olhar*. Esta caracterização possibilita, em último caso, que a confundamos com aquilo que aqui se pretende evidenciar relativamente às capacidades de espectador:

“O exemplo parece convir tanto mais à minha pequena fábula filosófica quanto os artistas assim designados produziram sobretudo puros e simples volumes, em particular paralelepípedos

¹⁸ Para além de ser uma óbvia referência a Bataille, aqui se entende *erotismo* no sentido de *sagrado* que o autor conferiu a esta palavra para caracterizar o segredo da forma de amor mais perfeita de todas. BATAILLE, Georges. [1980].

desprovidos de qualquer imagem, de qualquer elemento de crença, reduzidos voluntariamente a essa espécie de aridez geométrica que davam a ver.’’¹⁹

Na realidade não é só um claro problema dos artistas ou dos seus espetadores: é, no mais assumido assentimento filosófico, a quase patológica rejeição de que o problema tenha que ver com *o objeto mais simples de ver*. É ainda preciso fazer um esforço capital para se entender que, não é menos bem-vinda a análise que não deseja ser, apenas, academicamente empenhada em fazer comparecer certas posições filosóficas mais convencionais para a estética. Como já foi anteriormente referido, para se entender que o problema tem que ver com *o objeto mais simples de ver*, e isso sim é o que evoca a relação da política com os modos de ver – deve também ser igualmente notada a antonímia dos géneros políticos e artísticos que contribuem para o mau posicionamento dos espetadores perante aquilo que deveria ser mais simples de ver. Por isso, tanto as inspirações estéticas de Didi-Huberman como as de Rancière, requerem que o espetador comece a tornar-se, de certa maneira, alheio ao espírito de sistema. Mas pedem-no sem que isso signifique cometer qualquer infidelidade contra os assentimentos filosóficos que defendem o seu pensamento estético.

Retomando a incursão de Didi-Huberman sobre este mínimo conteúdo de arte, ele mesmo produtor de volumes sem conteúdo, o autor responsabiliza esta atitude pelo desaparecimento da qualidade de ficção responsável pela manutenção da experiência da visibilidade do objeto. Acusa esta atitude de ser responsável pelo estatuto do objeto artístico como *objeto sem tempo e sem lugar*²⁰, e evidencia também aquilo que priva um espetador de restituir a este objeto uma nova morada. Ainda que ela permaneça *invisível* (para *além do que se vê*) ela deveria configurar um espaço aberto a todos os espetadores, tempos e épocas que ali vivem e viveram, repetindo, até ao infinito, *o gesto próprio da sua sobrevivência*. Didi-Huberman denuncia um pressentido antagonismo contra a tão aclamada tautologia que o pensamento minimalista inadvertidamente reivindica e, consequentemente, se nega a si mesmo:

¹⁹ Didi-Huberman: 2011. p.29.

²⁰ Didi-Huberman salienta a evidência destes volumes que se nos apresentam como se fossem absolutamente estéreis e incapazes de contar algo sobre a sua inscrição no mundo sensível. Fala deles como se deles nada houvesse a declarar, nem sequer sobre o “nada” que se vê quando se os olha. Descreve-os, quase que irritadamente, como “*Volumes que, decididamente, não indicam outra coisa senão eles próprios; que renunciam a toda e qualquer ficção de um tempo que os modificasse, abrisse, preenchesse, fosse o que fosse*”. Cf. Didi-Huberman: 2011, p. 30.

“Ao ler este texto de Judd tem-se a estranha impressão de um *dejà-vu* que se teria voltado contra si mesmo: uma familiaridade que gera a sua própria negação. Com efeito, é o argumento modernista por excelência, o da especificidade – alegada, em pintura, através da renúncia à ilusão da terceira dimensão – que aqui regressa para condenar à morte essa mesma pintura, enquanto prática votada a um ilusionismo que define tanto a sua essência quanto a sua história passada, isto independentemente do que faça a si mesma. Donald Judd radicalizada assim a exigência da especificidade – ou de “literalidade do espaço, como ele diz (*literal space*) – ao ponto de ver nos quadros de Rothko um ilusionismo espacial “quase tradicional”. Deste modo, perante a questão de saber como se fabrica um objecto visual desprovido de todo e qualquer ilusionismo espacial, compreende-se que a resposta de Donald Judd apontasse para a necessidade de fabricar um objecto espacial, um objecto em três dimensões, produtor da sua própria espacialidade “específica”. Um objecto, pois, susceptível de ultrapassar quer o iconografismo da escultura tradicional, quer o ilusionismo inveterado da própria pintura modernista. Segundo Judd, seria preciso fabricar um objecto que não se apresentasse (nem representasse) a não ser através da sua própria volumetria – um paralelepípedo, por exemplo – um objecto que não inventasse nem tempo nem espaço para além de si mesmo.”²¹

Refere-se, muito diretamente, aos criadores da tautologia: os apoiantes da ideia de conteúdo minimalista para a arte são, de diversas e originais formas, criticados por Didi-Huberman pois, para ele, conquanto a visibilidade tiver que ver com os sintomas da sensibilidade do espectador, esta suposição exige que a verdadeira essência da preocupação estética com a arte exceda, sempre, os limites da visibilidade, e que não se reduza a um acordo tácito entre tautologias. Um acordo como aquele que os artistas do minimalismo impuseram às formas dos objetos.

Para estes artistas o fim da ficção é, antes de mais, uma declaração de guerra contra o propósito da visibilidade e, por isso se torna, mais uma vez, fundamental entender os aspetos impreterivelmente políticos que, ao longo dos tempos da história da interpretação imagética, se foram tornando - transversa e intencionalmente – nos constituintes da nossa cultura.

A exigência de transformar, quase que por magia, *aquilo que se vê* num testemunho que se assemelhe à ideia antiga de *tumba* (sem que ela implique unicamente um amontoado de conceitos ligados à ideia de *morte*) é, justamente, tudo o que Didi-Huberman concorda que relaciona verdadeiramente a arte e a política, e que contribui para a relação do espectador com a

²¹ Didi-Huberman: 2011, p. 32.

invisibilidade. Neste sentido, a palavra *tumba* poderia transmitir uma imagem muito contrária à que fazemos da finitude: poderia antes significar coisas como *continuidade*, *descontinuidade*, *eternidade*, e assim sucessivamente. O facto de não usarmos toda a extensão do poder semiótico das palavras como as imagens faz parecer que, a única esperança que resta àqueles que querem desvendar os limites do visível reside no adiar da recusa em ver. Como se, por as coisas serem inelutáveis, se tornassem em coisas sem apelo, sem conteúdo, sem nada de invisível por ver.

Gostaria de evocar neste momento da escrita desta investigação, uma passagem deleuziana que nos reconduz a todos os lugares comuns que dizem respeito ao que está aqui a ser tratado. A acusação que vem na introdução de *Diferença e Repetição* vem de acordo com uma suspeita que mais adiante tratarei também, e que sugere uma reflexão sobre a importância da *repetição* como forma de superação deste minimalismo que, tal como a peste fez adoecer os homens e as condutas. Consideramos que esta é, enfim, a verdadeira destruição. A verdadeira produção de um volume vazio de conteúdo: a destruição que repele o conhecimento artístico, político e humanístico do mundo. Repare-se na mensagem subliminar de Deleuze:

“Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência, e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gémeos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição.”²²

E adequa a ideia de repetição aos termos próprios de uma ontologia da visibilidade:

“Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma vibração anterior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um ‘irrecomeçável’. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob esta relação de potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se. Como diz Péguy, não é a festa da federação que

²² Cf. DELEUZE, G., *Diferença e Repetição*, p.2.

comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações; Ou ainda, é o primeiro nenúfar de Monet que repete todos os outros. Opõe-se pronto, a generalização à generalidade do particular e a repetição como universalidade do singular. Repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que o poema deve ser aprendido de cor. “²³

Esta ideia de repetição da obra de arte como singularidade sem conceito - como afirmação pura de um *comportamento*, uma *conduta*, uma *crença* capaz de representar a *universalidade do singular* - vem colmatar com aquilo que aqui se apoia e que, de acordo com Didi-Huberman, explica a razão pela qual a repetição é a única forma de tornar certas coisas visivelmente inesquecíveis. É, também, a razão que explica a maneira como a *repetição* de certos movimentos tautológicos que apelam à atitude que *recusa ver*, induzem estratégias que condicionam as formas dialéticas da sensibilidade, e que eliminam a dimensão de visibilidade das coisas invisíveis. Esta atitude veda o olhar ao que está *para além daquilo que se vê*. Talvez esta ideia seja aquilo que se tem vindo a confundir com um verdadeiro “*comportar-se perante algo*” que assume, através do olhar, a singularidade das formas de arte e políticas que se repetem.

E, portanto, este *comportar-se perante algo* pressuporia o enfrentamento de toda a face inelutável que a visibilidade oferece.

Ver, não seria, portanto uma questão de possibilidade, mas uma *questão de conduta*, e assumir essa conduta que quer ver para além do que se vê, seria assumir que todas as coisas que se repetem apenas sob a pretensão de se equiverem às coisas já esquecidas ou meramente vistas, também se tornam naquilo que Deleuze critica – o *elogio à generalização* – e ainda no que Didi-Huberman reforça - objetos que se tornam em vulgares cópias ou duplos que repetem apenas a falta de conteúdo artístico, político na sua singular e indiferenciada repetição.

Mas, que não se deixe colocar o problema por inteiro do lado das estratégias que impõem as categorias inelutáveis à visão. O problema tem que ver, essencial e preferencialmente, com a relação que o espetador estabelece com o modo de visibilidade mais famoso entre a classe minimalista: o da tautologia.

É neste sentido que, a identidade das coisas que se repetem perante o olhar do espetador, deve fazer com que ver seja, acima de tudo, uma decisão do espetador. E, muito mais do que isso, que seja uma *conduta que revela o seu desejo de enfrentar aquilo que o olha*. Esta conduta

²³ *Ibidem*, p.3.

prefere correr o risco de aceitar a experiência da visibilidade como insubstituível, não permutável, mas sempre *repetível* em cada uma das diferentes repetições que lhe sucederão. Aceitar a diferença significa acreditar que só a *diferença* pode repetir os testemunhos ao longo dos tempos, e para além da morte, da literatura, das sensibilidades, enfim, da vida alienada da sua própria narrativa.

Por isso continuamos na linha de pensamento de Didi-Huberman, e aceitamos concordar com a ideia de que *“A intenção, teoricamente simples, revelar-se-á excessivamente delicada na realidade da sua concretização. Pois a avidez da ilusão contenta-se com pouco: a mínima representação – mesmo que se trate de algo discreto, de um simples pormenor – acaba por dar ao homem da crença algo com que se saciar”*.²⁴

As questões começam, finalmente, a sobrepor-se de acordo com uma razão trigonométrica que nos impele a perspectivar este tão velho problema do interesse da estética para um ‘recém-nascido’ dos contemporâneos, chamado, ele mesmo, o *espetador*.

Didi-Huberman, sem o fazer, acusa-o e lança (obviamente que nos sentimos constrangidos a atribuir imediatamente a este verbo a proposição ‘-lhe’) a lancinante questão que tem vindo a motivar toda esta investigação: Como fabricar um objeto visual despido de todo o *ilusionismo espacial*? Como fabricar um artefacto que não minta sobre o seu volume?²⁵

A resposta foi o desapontado reconhecer de que, afinal, aquilo que os minimalistas pretendiam era elogiar a *especificidade*, e usar esse argumento em todas as suas produções e utilizações de matéria morta, e tornarem-se conhecidos por terem sido os primeiros heróis da estética a conseguir, literalmente, transformar os objetos visualmente muito mais simples de ver. Aliás, até porque já se sabe que a partir deles nada se vê para além da sua forma específica. Que intuito artístico se mostra mais simplista do que este e, melhor dizendo, com tudo aquilo que se podia esperar da arte, como é possível que tenha havido quem tenha conseguido desvincula-la do movimento estético que lhe é próprio?

Mas devemos esclarecer este elogio da *especificidade*. Tenha-se por *especificidade*, neste caso, a proposta que Judd sugeriu para responder à pergunta anteriormente feita sobre *como fabricar um objecto visual despido do ilusionismo espacial*, sendo que a escultura é a escolhida para representar as intenções deste argumento do minimalismo. Com efeito, trata-se de

²⁴ Didi-Huberman: 2011, p.30.

²⁵ Estes foram os questionamentos colocados pela dupla Judd e Morris, talvez um pouco cínicos até, no seu intento de dar uma resposta que investisse numa caracterização da arte minimalista que rejeita o modo tradicional de ver o conteúdo de uma obra de arte, alegando o mais recém e famoso crivo do modernismo: o argumento da especificidade. Cf, respectivamente, D. JUDD, *Specific Objects*, pp. 181-189, e ainda R. MORRIS, *Notes on Sculpture*, pp. 222-225.

uma crença na qual não existe nada que fundamente a necessidade de produzir arte sem que ela seja, obviamente, somente *aquilo que se vê*, e ainda, favorece a ideia de que nada deve obrigar o espetador a relacionar-se com ela, muito menos, a saber algo mais sobre ela. Como Judd perspectivava, a solução parece atender a uma “necessidade de fabricar um objeto *espacial*, um objecto em três dimensões, produtor da sua própria espacialidade *específica*”,²⁶.

Da mesma forma que o minimalismo parece ter ficado pouco ou nada impressionado, tanto com o potencial da escultura tradicional, como das intenções deleuzianas, ou até mesmo dizendo, com os primeiros “nenúfares” de Monet, o minimalismo dever ter ficado igualmente desiludido com a consequência lógica do elogio que defendiam. A consequência lógica do seu pensamento acaba por nos obrigar a reconhecer que, assim como os primeiros, todos os nenúfares, a partir dos primeiros cedidos por Monet, *repetem todos os outros ainda por ver*. Aqui se assume uma forte crítica a outra coisa muito mais susceptível do que a escultura tradicional: uma crítica que insiste em apontar à tradição modernista que, o seu fundado gosto pelo apelo ao desinteresse, se refletiu na sociedade sob a forma de uma *massa anónima espetadora*. Uma massa anónima espetadora privada da experiência estética do visível e rendida pelo sentimento de perda próprio da preguiça em ver. Assim como as produções do minimalismo, esta massa espetadora é, também ela, sem forma, sem conteúdo, e não faz questão de manter nenhuma relação com a história do passado ou com outra coisa qualquer que obrigue a olhar para além dos limites da visibilidade. Judd quer elogiar uma conceção de arte que não estabelece, para o objeto artístico, qualquer ligação com aquele que o olha. A única coisa que há para assimilar e relacionar com a “imediatidade visual” de uma produção artística é, pelas palavras de Judd, a principal e evidente exigência do pensamento minimalista: a simplicidade da obra (*singleness*) incapaz de exercer uma experiência soberana sobre o visível. Ora, não obstante a aparência, esta posição de Judd contra o conteúdo da obra de arte e o pressentimento de que a arte não deve mais depender da ficção para se dar a ver na sua essência, não é senão um apelo antiartístico à cisão com o visível. É simplesmente o apelo à implantação de uma certa eficácia estética aos limites do visível que, julgam, é concedida unicamente através do insípido trabalho da especificidade que a formalidade dos objetos sugere - sem mais rodeios ou ilusões, faz o seu *work of destruction* - eliminando também a necessidade de fazer relacionar o espetador com aquilo que vê.

Como vem na cuidadosa leitura que Didi-Huberman faz do “*Specific Objects*” de Judd, o elogio do *objeto específico* condena toda e qualquer criação do objeto visual cujo intuito seja o

²⁶ Cf. D. JUDD, *Specific Objects*, pp. 180.

de estabelecer uma relação profunda com o espetador. A bem dizer, nem profunda, nem superficial: nenhuma. A crítica de Judd à pintura é, no particular e no geral, como Didi-Huberman destaca acerca do assunto, todo um “*eliminar todo e qualquer pormenor, para impor objetos compreendidos como totalidades indivisíveis, indecomponíveis*”²⁷.

Para que o iconografismo não deva nada à eficácia estética, e a eficácia estética não deva nada ao potencial de especificidade, os minimalistas trataram de arruinar com a relação entre o espetador e a coisa olhada. Talvez “arruinar” possa ser mal interpretado, mas tenha-se pelo menos que eles revolucionaram os limites dessa relação. Um objeto deve, perante o seu espetador, apresentar-se como “*uma coisa tomada como um todo*”, uma coisa que é, ela própria, um absoluto daquilo que se vê²⁸.

Apesar de o pensamento de Judd constituir nesta investigação um claro exemplo de notoriedade intelectual²⁹, tenha-se que é usado como contraexemplo para se poder pensar uma das principais questões que esta investigação se propôs a indagar sobre: o que é que opera, afinal, o tal *abismo fenomenológico entre o ver e a recusa do olhar*?

Na realidade, a falta de relação que o minimalismo deseja para o seu *objeto específico* é, precisamente, aquilo que daqui por diante se pretende defender que acontece entre o espetador e aquilo que o olha. Neste sentido, todos os esforços serão para melhorar a densidade da exploração desta relação, a fim de que dela se possa retirar alguma evidência sobre a natureza política inerente à arte e à própria vida.

²⁷ Cf. Didi-Huberman: 2011, p. 32.

²⁸ Cf. Didi-Huberman: 2011, p. 33.

²⁹ Tenha-se em atenção que não faz parte do intuito desta investigação, ou das escolhas que a fundamentam, exterminar o pensamento de nenhum dos pensadores/artistas evocados. Não se gostaria de fazer aquilo que, por vezes e inadvertidamente, acabam por fazer com a estética. Nada aqui destrói ou desmoraliza a posição de Donald Judd. Apenas queremos retirar dele todos os elementos fundamentais para a criação de uma nova constelação de conceitos que nos permita estabelecer uma mais acessível ligação semiótica entre os conceitos a analisar nos capítulos vindouros.

2.3| O espetador da tautologia: uma questão de conduta ou *aquilo que não nos olha*

Contudo teremos de encerrar, primeiramente, o problema do *elogio da especificidade*. Relembro que, as “nuances” deleuzianas aqui evocadas para enfatizar a importância da repetição como um fator ontológico que está discretamente associado ao problema da visibilidade, também servem para indagar acerca do propósito do tal *objeto mais simples de ver*. Tenha-se, assim sendo, que o “elogio da especificidade do” objeto não deixa de ser, mais uma vez, uma questão de conduta. Importa agora evocar, finalmente, o verdadeiro intuito das passagens deleuzianas, transcritas no início da formulação do problema sobre o *objecto mais simples de ver*. Repare-se que Judd ao afirmar que “*um quadro de Newman não é, ao fim e ao cabo, mais simples do que um quadro de Cézanne*”³⁰ está, na sua pura inocência ou falta de estilo para a ficção, a estabelecer uma relação. É óbvio que o gesto de estabelecer uma relação é, antes de tudo o resto, como aprender aritmética. E da aritmética aprendemos que as relações são sempre (mesmo quando não são muito aprofundáveis ou interessantes), acima de tudo, semânticas. Pois que sem considerar que a aritmética é uma linguagem com um poder referencial gigante, não faria sentido convocar assuntos como o que aqui se discute. O problema de relacionar a aritmética com a linguagem, ou melhor dizendo, o problema de relacionar tudo com a linguagem é que, facilmente, se pode cair num dos erros mais frequentes de sempre, que afetam neste caso a estrita sistematicidade que Judd quer transmitir. O erro de Judd foi tentar vencer o poder da linguagem e, volto a repetir, tentar alegar a plausibilidade da ideia da falta de relação entre as entidades mencionadas, sem se aperceber, por um momento, que ele próprio está a estabelecer uma relação de “proibição” com a própria linguagem por ele usada. Judd cai no erro de circularidade próprio de um espetador que acha que não precisa de dizer mais nada para se justificar fazendo-o através das próprias palavras que proíbe. Esta atitude leva Didi-Huberman a sugerir o seguinte: que a tautologia não é meramente uma questão de repetição. Aquilo que se repete é a insinuada conduta tautológica que faz repercutir na sensibilidade de quem olha o pressentimento de que tudo está dado a ver enquanto for possível olhar para as *coisas* como “volumes simples que criam sensações poderosas de Gestalt”³¹.

³⁰ Didi-Huberman: 2011, p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 33.

Ela (a *tautologia*) é a confirmação de que existe, efetivamente, uma ruína entre o *ato de conduta* – o que vai de encontro a uma vontade de perpetuar no olhar as relações estabelecidas entre o espectador e a coisa vista - e o outro ato *oposto à conduta* - que é o que se recusa a enfrentar aquilo que vê - que só remete intuição estética dos objetos para uma ideia de impenetrabilidade, como se fosse possível especificar o objeto artístico ou o seu interesse estético como se de contabilidade se tratasse.

Apenas um homem como *O homem da tautologia* é o homem que se contenta em ler uma parábola sem acrescentar qualquer tipo de possessão mística ao que vê, mesmo sabendo que, sem o fazer, já algo se apoderou dele. E, garantidamente, nenhuma tautologia é mais parecida com um ato de fé, do que aquela que contabiliza a literalidade das significações de um espaço vazio, e ainda assim acredita que isso lhe permite conservar uma imagem do sagrado sem representação, sem nome, sem conteúdo, sem tempo - sem imagem.

Convém, então, concluir que o índice de produção destas imagens sem representação é seriado em função da apologia de uma conduta repetitiva, indistinta e alienante. Os apoiantes da conduta esforçam-se, para que as condições formais às quais a crítica da arte deve atender, afastem a obra de arte da sua concreção visível e sensível, como se a natureza própria da obra de arte rejeitasse, em todo o caso, os modos de expressividade conteudal com capacidade para transformar o olhar daqueles que são olhados. Atendendo aos delineamentos estéticos dos manifestos teóricos da cartilha minimalista, importa ainda denotar o inconfessado processo de desumanização presente nos referidos intuitos artísticos. A bem dizer, todos os criadores mencionados por Didi-Huberman – Judd, Morris, Duchamp, Carl Andre, Dan Flavin, e assim sucessivamente – discerniram apenas um destino para a objetivação da obra de arte, que pressupõe uma posição estética que evoca a invariabilidade dos géneros e dos números da repetição, ao ponto de conseguir extenuar e reformar por completo o potencial criador, intensificador e perpetuador da mesma, que era, ao fim de contas, a posição altamente reiterada por Deleuze. Todas os manifestos anti-arte que os artistas minimalistas tanto elogiaram prescrevem uma verdade sobre como, até neste lugar de aparente refúgio para a crueldade da realidade – a criação artística e o acolhimento das sensibilidades dos seus espectadores – a história da tautologia destruiu a importância do carácter humanista da arte relativamente ao gesto que lhe é mais próximo: *o de ver*.

E repare-se que, notar *o gesto que lhe é mais próximo* é, precisamente, o trabalho da repetição que é diferente do da especificidade. Ser específico não é tornar-se semelhante na repetição. Ser específico é assumir que a generalidade é incapaz de se renovar a partir dela

mesma, e que por essa razão, não é possível alegar que uma peça do Richard Serra seja algo muito parecido com um Bracques, só porque pretensão é a de que aquilo que se resta a ver na arte, não é mais uma produção inorgânica da especificidade. É desta produção inorgânica da especificidade que resulta um ato volumétrico que nada preenche ou altera no espetador. A verdade é que estes objetos são feitos para que o espetador se torne igualmente alienado do seu potencial emancipador, destruidor, criador, estético e político, sobre estas variantes que condicionam a sua conduta. Ora, a conduta da tautologia é a escolha de quem se posiciona perante algo, acreditando que nada mais se resta a ver nisso, que é como quem diz, para *além disso*.

A conduta da tautologia é aquela que argumenta a favor da proibição de tudo aquilo que já se sabe, à partida, que não se pode negar, ou então estaríamos condenados a acreditar em todas as parábolas sem conceder primeiro ao entendimento que a ideia de ‘*curva plana*’ (definição geométrica de parábola) é, por definição e para bem próprio da sua integridade conceptual, uma leitura que deve ser necessariamente estendida à sua capacidade alegórica e transversal – precisamente porque o problema é conseguir opor certas imagens invisíveis à lógica dominante da tradicional representação; Caso contrário, nenhum signo duraria mais do que a efemeridade da vida humana, e o desaparecimento do jogo da conversão de imagens em signos encerraria definitivamente as possibilidades de haver, pelo menos, uma sobrevivência à destruição do *olhar que se recusa a ver*: só um espetador capaz de captar a construção ontológica, própria de uma imagem de invisíveis realidades, estará preparado para entender a forma como as palavras tornam as coisas invisíveis inteligíveis. Só ele pode converter, tanto a imagem como a si mesmo, a representação desse conteúdo num eterno ponto de retorno que recorre ao duplo de um testemunho, sem encarar essa repetição como um simples arquivo.

Entenda-se que esta querela sobre a modalidade inelutável do olhar é (e sempre o foi) um problema dependente ou de um certo preceito moral, ou de um certo assentimento estético, ou de um fetichismo político – todos somos, de forma mais ou menos concebível, vítimas de um certo *fetichismo de mercadoria*³² no que diz respeito à manutenção das realidades dadas a ver através da representação, vulgo imagem, vulgo semiótica, vulgo teorização ou técnica.

³² O fetichismo de mercadoria é uma metáfora já longinquamente usada por todos os autores com um vocabulário potencialmente político. É o modo pelo qual Karl Marx denominou o fenómeno social e psicológico onde as mercadorias aparentam ter uma vontade independente das dos seus produtores. Como se fosse possível dizer que aquilo que importa na troca de materiais é, a fim de contas, a total abstração do valor de uso. Em *O Capital*, Marx exhibe a *relação social* que existe entre a produção e o valor de uso a partir da explicitação do efeito de *fetichização*: ‘Uma mercadoria, portanto, é algo misterioso simplesmente porque nela o carácter social do trabalho dos homens aparece a eles como uma característica

E assim se torna óbvia a faustosa vitória da tautologia: parece que já não é uma questão de nos importarmos (e de *importarmos*) o conteúdo de uma imagem, mas a forma como a *repetição generalizada de um vazio irrepresentável* ocupa o lugar do verdadeiro testemunho daquilo que está para além do que se vê. O homem da tautologia vê-se, por conduta ou falta dela, obrigado a reconhecer a autoridade ao irrepresentável, pois há uma exigência em não fazer corresponder nenhum conteúdo ou afeto à coisa olhada, de tal maneira que, a única representação que podemos fazer dela é a que nos remete para uma crença em função da *palavra volume vazio de conteúdo* – haverá algo mais “desumanizante” do que isto? Haverá, posto isto, forma de ignorar um certo pressentimento – oprimido, talvez por receio da condenação própria da verdade – de que algo institucionalmente “desumanizante” controla aquilo que nos olha?

Veja-se o assentimento de Didi-Huberman perante os movimentos do comportamento tautológico que incitam o espetador a não-assumir a dimensão invisível e por desvendar dos volumes vazios de conteúdos:

“Perante eles, nada haverá a crer ou a imaginar, uma vez que eles não mentem, nada escondem, nem mesmo o facto de poderem ser vazios. Pois, de uma ou de outra forma – concreta ou teoricamente – eles são transparentes. A visão destes objetos, a leitura dos diversos manifestos teóricos que os acompanham, tudo isso parece advogar uma arte esvaziada de toda e qualquer conotação, talvez até “esvaziada de toda e qualquer emoção” (*an art without feeling*). Em todo o caso, uma arte que se desenvolve fortemente como um anti expressionismo, um anti psicologismo, uma crítica à interioridade, à maneira de um Wittgenstein – se nos lembrarmos de como ele reduzia ao absurdo a existência da linguagem privada, opunha a sua filosofia do conceito a toda a filosofia da consciência, ou reduzia a cacos as ilusões do conhecimento de si. (...) Assim, poder-se-á dizer que o volume puro e simples de Donald Judd – o seu paralelepípedo em contraplacado – nada representa perante nós como imagem. Este encontra-se aí, perante nós,

objetiva estampada no produto deste trabalho; porque a relação dos produtores com a soma total de seu próprio trabalho é apresentada a eles como uma relação social que existe não entre eles, mas entre os produtos de seu trabalho (...). A existência das coisas enquanto mercadorias, e a relação de valor entre os produtos de trabalho que os marca como mercadorias, não têm absolutamente conexão alguma com suas propriedades físicas e com as relações materiais que daí se originam... É uma relação social definida entre os homens que assume, a seus olhos, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. A fim de encontrar uma analogia, devemos recorrer às regiões enevoadas do mundo religioso. Neste mundo, as produções do cérebro humano aparecem como seres independentes dotados de vida, e entrando em relações tanto entre si quanto com a espécie humana. O mesmo acontece no mundo das mercadorias com os produtos das mãos dos homens. A isto dou o nome de fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo eles são produzidos como mercadorias, e que é, portanto inseparável da produção de mercadorias." - Cf. MARX, K. *O Capital*, Capítulo I, Seção 4. Tenha-se ainda, a título de curiosidade que a palavra fetiche significou, muito arcaicamente “objecto inanimado animado pelo homem”.

simplesmente, simples volume íntegro e que se oferece integralmente (*single, specific*): simples volume que se dá a ver e com particular clareza. Aparentemente, a sua aridez formal liberta-o de todo e qualquer processo “ilusionista” ou antropomórfico em geral. Vemo-lo tão especificamente e tão claramente apenas na medida em que ele nem nos olha nem nos implica.”³³

Será que devemos assumir que a resposta mais sensata ao problema seria conceder algum paternalismo a esta conceção minimalista de arte, também ela fundadora da ideia de que a tangibilidade do visível apenas se afigura como zona de transição entre o reconhecimento imediato e o objeto reconhecido como específico? Será solução assumir a posição minimalista (que é a mesma que propõe uma severa eliminação da singularidade quando, na realidade, muitos dos atos fortuitos dos quais decorre a arte partem de profundos movimentos de intensificação da experiência da vida, e dizem respeito a todo um universo da sensibilidade, que não faz da estética uma preocupação meramente telúrica)? Antes pelo contrário, deve afirmar-se a solução que acredita que, mesmo perante a postura minimalista, é possível ver-se o que está para além daquilo que se vê. Este gesto, próprio da tarefa da estética, pretende motivar os movimentos de pensamento que acreditam que, a eternização das singularidades e a sua replicação, tornam a singularidade destes objetos no *universal que preserva a nossa herança cultural*. Se a resposta for afirmativa, então, a *tautologia* ganha o prémio de irrefutabilidade que a inelutável modalidade do visível não foi capaz.

³³ Didi-Huberman: 2011, p. 39.

2.4| Dos contornos vazios do visível à fenomenologia do invisível

Visto já se ter revelado e caracterizado os eleitos da posição tautológica, respetivamente, o radical manifesto minimalista dos anos 60, para ilustrar o paradoxo do sujeito-que-vê/se-recusa-a-ver com o *objecto visual sem conteúdo*, devemos asseverar algumas coisas sobre esta relação. Devemos asseverar que esta exemplar relação, em que se confirma que representa um dos casos em que a existência de um abismo (que se considera que é fenomenológico, porque ocorre um erro de fenómeno na sensibilidade e na intuição do espetador) entre a afirmação do olhar e a recusa do ver, espelha a forma de delineamento teórico pretendido para o decorrer deste trabalho, principalmente porque será sempre mais fácil incluir, na carga exemplar, menções às relações verificadas na arte com a política.

Portanto, podia ter-se escolhido ou mencionado muitos outros artistas e os respetivos efeitos das suas obras de arte, mas deve referir-se que, o mais importante para esta dissertação, foi encontrar exemplos que denotassem as necessidades que o espetador possa ter da relação entre a arte e a política, no sentido de perspetivar as significações formais e sensíveis da obra de arte, bem como delinear os gestos de conduta que lhe estão associados, como formas de apresentação no mundo. Será a consentimento das afinidades próprias e naturais destes assuntos, que se concede à estética o papel fundamental de conjugar todos estes elementos, a fim de tornar visíveis os contornos políticos à volta da discussão.

Ora, sendo que a discussão já possibilitou reconhecer dois dos aspetos fundamentais da problemática em estudo, devemos então, sistematizá-los agora. Respetivamente, conseguiu-se denotar a importância da *repetição*, como qualidade inerente ao objecto visual estético, que manifesta uma força resistente perante as qualidades inelutáveis que se apresentam ao olhar. Para além disso, também se elaborou uma breve, e ainda incompleta, caracterização da parte (sem a qual não faria sentido alongar a discussão) que concerne ao tipo de espetador que está diretamente vedado a relacionar-se com “as coisas que o olham”. Será, então, conveniente aprofundar agora as razões pelas quais *ver* se torna, inelutavelmente, um *erro de fenómeno*:

“O paralelepípedo de Donald Judd não representa nada; por outras palavras, não representa nada enquanto imagem de outra coisa. Não se apresenta como o simulacro de nada. Mais precisamente, deveremos admitir que não representa nada justamente na medida em que não relança nenhuma presença suposta algures – aquilo para que toda a obra de arte figurativa ou

simbólica, assim como toda a obra de arte mais ou menos ligada ao mundo da crença, tende em maior ou menor grau. O volume de Judd não representa nada, não reinterpreta nenhuma presença, porque já é dado, diante de nós, como específico na sua própria presença, a sua presença específica de objecto de arte.’’³⁴

O que acontece, então, com esta *presença específica*, e o que é que ela implica neste jogo das evidências que configura a situação de desinteresse do espectador face à expectativa da possibilidade de considerar o gesto de criação como um fenómeno que se possa chamar de, simultaneamente, político e estético? Por que razão haveríamos de promover uma oclusão entre objeto visual, crença, fenómeno e testemunho? Porque haveríamos de achar que não há representação possível para este fenómeno da visibilidade quando ele é uma *cisão*?

O fenómeno, entenda-se, é uma característica da obra de arte ou de todos os objetos que estão capacitados para transtornar a realidade e converter a intuição em *olhares*, implicando impreterivelmente os seus espectadores nela. Neste sentido, é preciso recuperar, novamente, a posição de Didi-Huberman face à manipulação das ‘‘verdades invisíveis’’ (ideia que já indicia que existe um problema associado à relação da crença com a *verdade*), para que seja possível justificar o porquê de ‘‘os enunciados tautológicos relativos ao *ato de ver mal*, se aguentam em pé, e como o que nos afecta, constantemente, inelutavelmente, regressa no que acreditamos apenas ver’’³⁵.

Contraditoriamente à sua posição minimalista, Judd afirma, inicialmente, que ‘‘a arte é algo para que se olha’’³⁶, quando se refere, por exemplo, ao movimento artístico, também minimalista, de Yves Klein. Efetivamente, o surgimento de certas afirmações de pensamento, tão fortemente responsáveis por crenças como pelo desaparecimento delas, tornando o ato de acreditar ainda mais forte, explica de que maneira este particular período para a arte contemporânea europeia, cujos intuitos estéticos para a obra de arte, se refugiou em incontornáveis modos de praticar a tautologia contra a presença histórica e simbólica do mesmo. Expressões artísticas como o ‘‘*International Klein Blue*’’ não são, meramente à custa de ódios

³⁴ Note-se que, a partir desta ilação, o autor pondera um certo questionamento, sugerindo se não estaremos a confundir esta ‘‘presença’’ com o modo da imagem se apresentar em si mesmo. A indagação de Didi-Huberman perspetiva uma acusação sobre Judd e sobre a sua falta de pretensão relativamente ao mundo da representação artística (Didi-Huberman: 2011, p. 41).

³⁵ Didi-Huberman: 2011, p. 41.

³⁶ Referência ao trabalho fotográfico de Yves Klein, em que ele mesmo se projeta num salto sobre o ar, vazio e desamparado, numa rua movimentada.

ou fanatismos típicos do comportamento purista e tipicamente academista, manifestos de uma conduta que abomina a ideia de implicar o ato de ver na vida dos espetadores. A indissociabilidade da palavra *presença* do universo teórico da arte minimalista passa a designar o surgimento de um novo universo conceptual, nomeadamente, o da tautologia, como crença no seu estado mais inderrubável.

O jogo da antropometria por Klein praticado, em praticamente toda a sua obra, abriu espaço para más interpretações relativamente à seriedade do trabalho da produção do minimalismo. Por assim dizer, fica muito por esclarecer sobre as formas de praticar a tautologia no exercício político da arte, apenas porque inconscientemente se o associa à posição simplista do minimalismo (que, diga-se, ela não é verdadeiramente simplista, mas faz-se pretender como tal). Yves Klein e “*o vazio de cada um*”³¹, obra que o próprio classificou como “imaterial”, representa a tentativa de reconfigurar uma nova zona de sensibilidade entre os seus espetadores, tal como qualquer outro artista de intenções estéticas mais originais. Uma nova zona de sensibilidade, pictórica e imaterial. Curioso é que, mais uma vez, seja possível dizer que as intuições minimalistas não estão só preocupadas com que não se veja mais nada para além daquilo que se vê. Até porque, Yves Klein é o crasso exemplo de alguém que antecipou a pós-modernidade com alguns anos de antecedência. Só por isso ele já era, de qualquer das maneiras, um “homem moderno”. E é por exemplos destes que teremos sempre de vingar as palavras de Jacques Rancière e a sua forte crença na convicção de que “encher museus” não é a mesma coisa que “preencher os olhos dos seus espetadores”.

Todo o trabalho de Klein representou demasiado bem, até para um minimalista, uma crítica ao vazio do qual a nossa cultura viria a ser herdeira: *o vazio* que o modernismo deixou como herança estética e cultural à Europa. Todos os pretensos cultos de arte que tinham, como intuito original, fazer arte política, acabaram por tornar essa atividade no reduto último do desaparecimento total das influências dos tradicionais regimes estéticos da arte e, por esta razão condenaram, de certa maneira, muita da “educação” da experiência da visibilidade para o espetador, projeto da tal arte política. A dimensão da visibilidade passou a ser óbvia e abissal como a intensa forma geométrica de uma produção minimalista. E por isso se deve dizer que Klein pode ser considerado um dos “museus da invisibilidade” de que falámos anteriormente, pois, apesar de partilhar do gosto dos minimalistas, foi um dos homens que se emancipou da forma anónima dessa comunidade, conseguindo dar significado ao “vazio”, tornando-o pleno de conteúdo. A ideia de “vazio” percorre toda a obra minimalista de Klein, e provoca um efeito avassalador aos espetadores que a enfrentam, tanto quanto “Guernica” o é capaz. A obra de

Klein superou a ideia que tanto animava as produções do minimalismo: a da *destruição* da experiência da visibilidade. Portanto, toda a Modernidade ficou conhecida por reclamar (tenha-se em conta os insurgimentos políticos da época, e a forma como isso influenciou estes artistas a implantarem um novo regime estético para as artes como forma de protesto) uma exigência para a produção artística que recuperava a ideia de simplicidade visual dos objetos, como se ela fosse o maior elogio que a estética poderia ficar a dever à criação artística.

Repare-se que, este é um particular momento da história em que, todo o jogo de significações apostado ao problema da recusa em olhar, contribui para a falta de operacionalidade da função do olhar, como se ele não fosse capaz de converter as evidências invisíveis em coisas visíveis, como se os nossos olhos pudessem revoltar-se contra as órbitas, e recusar-se a olhar o interior daquilo que lhes permite olhar. Recusar olhar aquilo que nos olha, seria ignorar o efeito de duplo que o fenómeno da visibilidade cria no espectador. Este fenómeno seria a tal possibilidade de os espectadores, não mais considerados como meros observadores, se olharem a si mesmos através aquilo que os olha. Repare-se que, Didi-Huberman, não abdica de se manifestar face ao elogio minimalista da “agressividade da simplicidade visual do objecto”. Acusa-o de ser uma forma de tautologia, e acusa os seus criadores de não se aperceberem de que praticam este exercício para justificar a pertinência do seu pensamento artístico:

“Assim, se Judd quiser defender a simplicidade do objecto minimalista, afirmará o seguinte: “as formas, a unidade, (...) a ordem e a cor são específicas, agressivas e fortes” (*specific, aggressive and powerful*). (...) Específicas.... agressivas e fortes. Há nesta sequência adjetival uma ressonância assaz estranha. E, no entanto, bastante compreensível. A primeira palavra define um desígnio de transparência solitária, se é que podemos referi-la assim, um desígnio de autonomia e de fechamento inexpressivos. As outras duas palavras evocam um universo da experiência intersubjetiva, logo, um desígnio relacional. Mas a contradição era apenas aparente, na óptica de Judd e Stella, porque se tratava de dar algo como uma *potência* à tautologia do *what you see is what you see*. Tratava-se de dizer que esse *what* ou esse *that* do objecto minimalista existe (is) enquanto objeto tão evidentemente, tão abruptamente, tão fortemente e “especificamente”, quanto nós como sujeitos.”³⁷

³⁷ Didi-Huberman: 2011, p. 42.

Eis que se apresenta o abismo fenomenológico como coisa que opera as experiências da visibilidade. Mais uma vez, se demonstra que, para não se ver uma coisa ou o que está para além dela, basta pormos-lhe outra (por exemplo, uma qualidade específica) diante dela, de forma a só a podermos identificar por isso. De facto, o sentido da visão, na sua qualidade de fenómeno (se é que assim já lhe podemos chamar), inicia o seu desígnio a partir da constatação da existência de uma experiência do visível que permita, posteriormente, a atribuição de uma qualidade de “*presença que existe*” para além da concretude visual do objeto olhado.

Ora, muito espanta que, tanta ligeireza por parte de Judd, não lhe tenha permitido conseguir defender-se mais a si do que propriamente ao minimalismo. Como se, literalmente, não fosse capaz de se dar a ver, a si próprio, os erros quase aritméticos da justificação da sua posição. Até porque relativamente à reivindicação do estatuto ontológico da representação visível, é preciso afirmar que ela se tornou numa grave quezília entre *o abismo fenomenológico* operador da *cisão do visível* e o seu espetador. Esta quezília retirou à experiência sensível todos os privilégios que a indicavam como forma de resistência infalível à condição da invisibilidade.

Mais uma vez parece sensato dizer que esta imagem invisível preconiza o tipo de fetiche que Marx concebeu para a conceptualizar, simbolicamente, o valor de uso da produção. Aliás, a entoação marxista no uso do termo “fetiche” é, precisamente, aquela que aqui se está a susceptibilizar de ser entendida como forma de tautologização do potencial fenoménico de uma imagem. Já acusava Didi-Huberman, a tautologia é o equivalente da representação de um contorno vazio do visível. E defende esta posição insistindo que as produções do minimalismo querem instituir a prática da tautologia, rematando o seguinte:

“Porque é ao mundo fenomenológico da experiência que a qualidade e a potência dos objetos minimalistas serão, por fim, referidas.”³⁸

Quando fazemos referências tão duras à arte, como se a natureza dela estivesse destinada a um progresso que culminaria na esterilidade, então, algo mais está a tentar desviar a atenção dos nossos olhos, e a inibi-los de experimentar a sensação de sentirem o potencial fenoménico de uma imagem que nos olha. A bem dizer, não só se nos está a fazer parecer que algo de invisível nos começa a embaciar o olhar, como também que algo de extremamente perturbador nos faz

³⁸ Didi-Huberman: 2011, p. 42.

pressentir que, algo está a manipular as nossas capacidades de contornar este problema. Algo manipula a ideia de que este problema tem um movimento, quase vetorial, que vai desde o objeto ao espectador do qual resulta que, em momento posterior, seja dada à consciência do espectador os efeitos característicos deste fenómeno.

Efetivamente importa reparar na posição que relaciona ambas as partes integrantes do fenómeno sensível da experiência da visibilidade, sendo que ela é, antes de mais, típica nos gestos manifestamente políticos de um certo tipo de artistas armados em “visão imperturbável”. Afinal de contas estamos, quase a chegar ao ponto fulcral de toda esta inquirição sobre as formas de superação das modalidades inelutáveis da invisibilidade. E conquanto se acredite que, a obra de arte seja criada para existir e não apenas para ser olhada (até porque, nesta segunda atitude é inconcebível afirmar que ela não protela nenhum género de relação criador/espetador), torna-se uma opção de conduta afirmar a sua integridade existencial, como objeto que tem potencial para reconfigurar a sensibilidade, o tempo e lugar do espectador face à arte. Repare-se na importância da repetição das coisas inelutáveis, através da repetição da suposição que impulsionou toda esta investigação: que *a única forma de não se ver uma coisa é por outra diante dela*. Queremos com isto dizer que é inegável a existência da relação entre *quem olha* e a *coisa olhada*. Existe, impreterivelmente, um abismo entre essas partes e, sem mais pretextos falaciosos para o negar, devemos dizer: existe porque também existe, indiscutivelmente, *sempre* uma experiência que as relaciona, nem que seja a da tautologia (apesar de os minimalistas negarem a sua existência; é uma suspeita contradição, por parte dos mesmos, que me deixa honestamente desiludida).

Recorro, agora, às palavras de Robert Morris, sobre o sentido desta relação entre o sujeito e o objeto, posição que, posteriormente, remeterá para uma segunda declaração, desta vez por parte de Rosalind Krauss. Ambas as posições estão afirmadas no livro de Didi-Huberman que estamos a usar para evidenciar a experiência estética do objecto como *presença*:

“A experiência da obra existe necessariamente no tempo (...) Algumas das novas obras ampliaram os limites da escultura ao concentrarem enfaticamente a atenção sobre as próprias condições em que são vistos certos tipos de objetos. O próprio objeto é cuidadosamente colocado nas novas condições, apenas enquanto um dos termos da relação. (...) O que presentemente importa é conseguir um melhor controlo/e ou coordenação de toda a situação (*entire situation*). Este controlo é necessário, se queremos que as variáveis (*variables*) – objeto, luz, espaço e corpo humano – funcionem. O objeto propriamente dito não se tornou menos importante.

Simplesmente, não é suficiente por si só. Ao ocupar um lugar como um elemento entre outros, o objecto não se reduz a uma forma morna, neutra, comum ou apagada. (...) O facto de dar às formas uma presença necessária, e sem que esta domine ou seja comprimida, apresenta muitos outros aspectos positivos que ficam por formular.”³⁹

E disto se tem, que o que é específico, não é a eficiência da “*coisidade*” do objeto ou da “*imediatidade*” que as suas formas imprimem ao espetador. O que é específico, de um objeto qualquer que seja por alguém olhado é, justamente, a *especificidade da maneira como eles se relacionam*, e por isso, Rosalinda Kraus clarifica os termos desta relação através da explanação do conceito de *specific relation*:

“Pouco importa, na verdade, se compreendemos perfeitamente que os três L são idênticos; é impossível percepcioná-los – o primeiro erguido, o segundo deitado de lado e o terceiro apoiado sobre as duas extremidades – como sendo realmente semelhantes. A experiência diferente que é feita de cada forma depende evidentemente da orientação dos L no espaço que partilham com o nosso corpo; assim, a dimensão dos L muda em função da relação específica (*specific relation*) do objeto com o chão, tanto em termos de dimensões globais, como em termos de comparação interna entre os dois braços de um lado L.”⁴⁰

Leva-nos isto a crer que existe um sentido para conceber a ideia de uma fenomenologia da invisibilidade, porque ela é, antes de mais, o relacionar das dimensões mais inelutáveis da visibilidade, nomeadamente: a ficção e verdade, tempo e espaço, visível e invisível. Enfim, este fenómeno da experiência sensível da visão é, também, um exemplo da experiência de continuidade da presença do objecto. Esta caracterização do fenómeno da visibilidade, convoca uma noção de presença que se afigura um pouco como o “*ser-aí*” heideggariano, ou como um objeto-feito-sujeito, como objeto que subsiste enquanto forma dialética da visibilidade, e que têm a sua morada na sensibilidade do espetador que, a partir do momento em que apreende o fenómeno da sua presença, se projeta a ele mesmo perante aquilo que vê. Conquanto esta

³⁹ Cf. R. MORRIS, *Notes on Sculpture*, pp. 234-235.

⁴⁰ Cf. R. KRAUSS, *Sens et Sensibilité*, p. 117; R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, pp. 238-239.

relação for, permanentemente, atentada por obstáculos a declarar as ineficácias estéticas de certas criações artísticas, que negam a importância de testemunhar a História ou outro qualquer gesto imarcescível, então, certamente que não haverá razões para negar que deve existir, também, uma fenomenologia para as coisas invisíveis. Neste sentido, as condições da visibilidade estarão comprometidas pelo sucesso ou insucesso desta fenomenologia do invisível.

Enquanto houver algo a operar o abismo entre a recusar do ver e o olhar, é certo que existe algo a descontinuar o gesto de perpetuação da sobrevivência dos testemunhos invisíveis, no sentido de tornar a *invisibilidade* numa *presença* que deixe *tudo restar-se a ver, quando se vê*, como Merleau-Ponty desejava. Este jogo do fenómeno, doravante, permitir-nos-á efetivar todos os delineamentos estéticos da *trajetória da visibilidade tautológica*, a operadora do *abismo*, bem como delinear os termos intervenientes nesta relação de *presença* que a obra de arte impõe à vida do espetador. Tenha-se, então, em consideração de se poder definir também uma fenomenologia para a dimensão invisível da experiência da visibilidade.

Capítulo terceiro | A incontida relação entre a Arte e a Política

3.1| O paradoxo da arte política (encenado a partir da história de um espetador por emancipar)

Posto que a discussão da visibilidade começou, ainda agora, a definir-se, deve dizer-se que a tarefa da estética continuará a esforçar-se por concretizar o objetivo de adensar as questões suscitadas. Já foi aqui denunciado um particular momento da história da visibilidade – o do paradigma modernista - que o classificámos como sendo, talvez, o mais cético de todos relativamente à crença nos poderes subversivos da arte para a constituição de um espaço de partilha do sensível. Ora, tenha-se também que, na era presente, sempre houve a tendência para suturar a criação artística do seu talento estético para o manifesto político. Não significa isto que, o intuito da produção artística, se confina à suposta vinculação que relaciona um sentimento de espetador à coisa vista, como se esse vínculo implicasse, irremediavelmente, uma necessária correlação entre a ideia de arte, como objeto estetizante, e a sua função solucionadora dos conflitos da sociedade. A arte não tem de ser sempre o artifício que exprime a paixão moral salvadora do Mundo, como se ela só fosse merecedora de não ser considerada como ‘‘delicodoce’’ quando convém ao homem que ela lhe represente os interesses. O certo é, que nas mais recentes tradições artísticas, se tem vindo a manifestar uma confusa postura relativamente à vocação da arte como resposta às formas de dominação política, económica, social e principalmente, às formas ideológicas que a suportam.

‘‘Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones mediáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre a nossa percepção, outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns aplicam-se em mostrar-nos os enviesamentos da representação dominante das identidades subalternas, outros propõem-nos a agudização do nosso olhar face a imagens de personagens de identidade flutuante ou indecifrável; alguns artistas executam as bandeiras ou as máscaras dos manifestantes

que se erguem contra o poder mundializado, outros sob falsas identidades, introduzem-se nas reuniões dos grandes deste mundo ou nas suas redes de informação e de comunicação; alguns, nos museus, demonstram o funcionamento das novas máquinas ecológicas, outros colocam nas periferias em dificuldade pequenas pedras ou discretos signos de néon destinados a criar um ambiente novo, capaz de desencadear novas relações sociais; um transporta para os bairros desfavorecidos as obras-primas de um museu, outros enchem as saladas dos museus com os desperdícios deixados pelos visitantes; um paga a trabalhadores imigrados para demonstrarem, abrindo a sua própria cova, a violência do sistema salarial, outra vai trabalhar na caixa de um supermercado para pôr a arte ao serviço de uma prática de restauração dos laços sociais.’’⁴¹

Assim, entendemos que há uma pluralidade de formas de vislumbrar o que será uma arte dita política. Há (e assim se iniciam os ‘‘estratagemas’’) uma imensa quantidade de formas sensíveis da produção artística preocupadas com os intuitos políticos do mundo. Formas, para além das já mencionadas, que adotaram ao longo dos anos, uma postura que acredita no imenso poder de subversão das imagens dadas a ver através da arte. É exemplo disto a facilidade com que qualquer sociedade se insurge contra a guerra, quando se lembram, geralmente através de uma imagem que se apresenta sob a forma de notícia, que talvez não seja totalmente viável combater uma guerra ideológica com armas. Na realidade, e ainda que não se esteja somente a referir a imagem de destruição que, habitualmente, associamos à guerra (visto que ela existe mesmo que não a estejamos a presenciar), sempre houve uma necessidade de ampliar o raio de ação da arte política, através de modelos que poderiam, posteriormente (mesmo que não sobrevivessem ao apagamento da memória colectiva do mundo), orientar os seus espetadores. Poderia orientar-se os espetadores, guiando os seus olhares através do espetáculo mediático que uma imagem de guerra sugere. A mesma necessidade que acredita na ampliação das revoltas do mundo através do poder subversivo das imagens é, por vezes, confundida com uma necessidade paranoica em fazer corresponder às mesmas, uma figura de eficácia ética que garanta, a quem a manifesta, ser premiado com um elmo de heroicidade pelo seu empenho de sinceridade no ato de revolta. No fundo, o que importaria aos olhos dos espetadores seria, discernir no pano de fundo em que a arte e a política se relacionam, as ocasiões ideais para participarem na vida artística e política com sinceridade, de forma genuína e civilizada e, obviamente, sob o pretexto de se querer fazer parte de uma pretensa classe intelectual capaz de se tornar cúmplice na tarefa estética de fazer sobreviver os testemunhos.

⁴¹ Cf. RANCIÈRE, J. (2010), *O espectador Emancipado*, p. 78.

Antes de mais seria importante denominar os movimentos que aqui se começam a esboçar, tendo sempre presente os delineamentos teóricos cumpridos nos capítulos anteriores. Discute-se, neste momento, a arte e a possibilidade da mesma se inscrever nos regimes estéticos atuais, atendendo às suas pretensões de conseguir alcançar o estatuto de *arte política*. Portanto, o que está aqui em discussão, e por esta razão se inicia este capítulo com a exposição da diversidade de exemplos patrocinados pela ironia de Rancière é a concreção política da arte e a legitimação do seu papel preponderante como forma de superar a modalidade inelutável do visível. Portanto, discutir-se-á o problema da visibilidade, essencial e principalmente, baseando as direções teóricas nas leituras das obras de “*O espectador Emancipado*” de Jacques Rancière, e de “*O Teatro e o seu Duplo*” de Antonin Artaud. Neste menos recente e último autor mencionado, vemos toda a sofisticação antecipativa dos tempos modernos, ou seja, reconhecemos a atualidade dos assuntos que ele convoca. Já o primeiro e mais recente autor mencionado, reconhecemos-lhe antes que conseguiu a consumação da antecipação de Artaud, através de um trabalho crítico e semântico, que se envolve muito profundamente com as preocupações políticas jacentes às questões pela estética interpeladas.

Rancière indaga sobre a versatilidade das evocações da arte, como forma de resposta aos problemas do mundo. Repare-se que, o autor, não poupou os seus leitores-espetador em exemplificações. Note-se, aliás, que a quantidade de enumeração de exemplos não é, aleatoriamente concebida, pois as preferências semânticas de Rancière, são as mesmas que se usaria para se falar de distribuição de mercadoria. Apresenta-nos uma perspetiva sobre o *paradoxo da arte política*, na qual conta a história da arte como distribuidora das relações humanas e sociais, e denuncia a forma “fetichista” como essa história é, ainda hoje, contada. Portanto, os níveis de visibilidade que os “enviesamentos da representação dominante das identidades subalternas”⁴², atualmente nos propõem, indicam também que, de facto, poderá existir um poder maior associado à questão da visibilidade; Provavelmente, a política entra quando entendemos, mais uma vez, que o regime do visível está sempre – para o bem e para o mal – pensado para ser um lugar vazio a ser preenchido pelos membros de uma colectividade. Que colectividade é esta? É, precisamente e de acordo com todos os exemplos anteriormente expostos, a homogeneizada comunidade composta por aqueles que aceitam ver e dos que o recusam, indivíduos que, indiferenciadamente, não se importam que a história não os considere para além da sua homogeneidade - como se a conjugação ontológica do verbo “Ser-Humanidade” fosse, apenas, um erro de género e de número. As atenções do questionamento

⁴² Rancière: 2010, p. 90.

filosófico e estético estão viradas, evidentemente, para esta ideia de “colectividade” que pretende ser vista como entidade principal que habita o espaço próprio da política e da arte. Não faria sentido perguntar se a arte poderá ser política, e vice-versa, se não houvesse desde sempre na nossa herança cultural de “Ocidente apaixonado”, uma ideia de que os gestos resultantes da resposta a ambas as perguntas, fossem aquilo que permite proceder à reconfiguração das sociedades. Nunca se pensou, se calhar, no quão importante seria conceder uma valorização estética da subjetividade, tendo sempre que, este seria um pensamento profundamente crente de que esta seria também a melhor maneira de proporcionar a experiência da visibilidade às comunidades.

O que desde já se intui, perante a questão inicial, é a ideia de que há algo a operar (assim como na discussão sobre o abismo fenomenológico entre o ver e a recusa em olhar) um dissentimento na experiência da visibilidade que, relativamente às potencialidades políticas da produção artística, limita as capacidades sensíveis de uma comunidade. E, assim como em todas as coisas inelutavelmente paradoxais, também a relação da arte com a política é paradoxal e inelutável. *Repetindo*, sem apelar à generalização: também a relação da arte com a política é *paradoxal porque inelutável*.

Mas o que existe de paradoxal na relação entre a arte e a política – ou aquilo que *opera* essa qualidade paradoxal das coisas inelutáveis – é, justamente, a necessidade de uma noção de *representação* que seja intelectualmente identificável com a própria vida, e que essa *representação* possa ser alargada ao seguinte pressuposto: que nesse desejo de *aproximação* (e é precisamente esta experiência de proximidade que está em causa) entre o espetáculo e a própria vida haja, de facto, uma real e visceral subversão de toda a referencialidade patrocinada pela falta da qualidade da educação da sensibilidade comum, e da falta de incentivo à contemplação daquilo que está *para além do que se vê*. Esta subversão da referencialidade é a tradução de um poder infinitamente maior do que aquilo que a sua extensão visível aparenta. Esta subversão regula e opera um *distanciamento* entre o espectador e o espetáculo, que condena a experiência do visível, na medida em que não a liberta o suficiente para que consiga medir a relação de proximidade existe entre a *verdade* e o *simulacro* do espetáculo. As opiniões, os saberes e a sensibilidade do espectador, mediados por um distanciamento relativamente ao próprio espetáculo, que não os impede de pressentir que ele é, como Guy Debord desejava, “a *inversão da própria vida*”⁴³.

⁴³ Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 102: 85-102. p. 20.

De facto, se não houvesse uma tensão estética entre a arte, a política e aquilo que desconhecemos de ambas, então talvez nunca ninguém teria perdido tempo nem gasto energia a pensar a importância da concreção política de coisas, como por exemplo, a *ficção*. A *ficção* é um importante catalisador do distanciamento do que falamos, e ela acompanhará todo este capítulo, pois está sempre implicada nas relações anteriormente referidas: entre a arte e a política, entre recusar ver e olhar e, ainda, na relação entre espectador e espetáculo, que é como quem diz, entre a cultura e a consciência que temos dela. Portanto, aqui se demonstra que, se a vida é *uma imagem invertida do espetáculo*, então, devemos atender à existência das formas de inversão simbólica que traduzem o avesso da coisa vista, e lhe libertar o poder de distanciamento/aproximação de que ela é capaz. Para que o espectador seja, pelas palavras de Rancière, ‘subtraído à posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é proposto’⁴⁴.

Tenha-se, também, que o teatro parece ser a opção impreterível de Rancière para a configuração conceptual do problema, pois a linguagem especificamente teatral de Rancière, permite estabelecer uma relação de profundidade muito grande entre estas problemáticas e o assunto sensível da politização da estética e da arte crítica. Assim sendo, o teatro pode ser visto como um exemplo perfeito para clarificar determinados pressupostos políticos e teóricos, pois pode remontar a alguma discussão (diga-se, muitíssimo eloquente e recorrente) que ajuíza sobre a relação entre o teatro e as suas implicações políticas no que diz respeito à constituição da comunidade artística. Portanto, e de forma não absoluta, é preciso ter sempre em conta, a ideia de Rancière de que, o teatro não é uma opção que ‘*traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para alcançar o mesmo fim.*’ Mas que ele é aquilo que ‘*Dá testemunho de uma incerteza mais fundamental quanto aos fins em vista e quanto à própria configuração o do terreno, quanto ao que é política e quanto ao que a arte faz*’⁴⁵.

Portanto, o paradoxo evocado é o já bem conhecido dos autores aqui mencionados, e isto faz com que nesta investigação, apenas se eleve o problema a um estado de concreção que os reúna com força conceptual suficiente para os considerar os verdadeiros transgressores dos limites da visibilidade que lutaram pela sobrevivência dos monumentos invisíveis. Precisamente, porque cada vez mais interessa à estética, a discussão sobre o carácter inelutável das coisas que se apresentam à visão, pois ela surge aqui como a única estratégica viável que opõe a ação alienada da própria vida à passividade emancipativa da imagem. Justamente, se qualquer imagem tem o

⁴⁴ Rancière: 2010, p. 78.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 78.

poder de mostrar a vida invertida, mesmo que de forma aparentemente passiva, então bastará devolver à inversão *um olhar libertador do poder transformador* que a própria imagem desencadeou.

Revisitando novamente os exemplos por Rancière, inicialmente, supracitados, as tais formas de expor a imagem revirada da realidade, - quer seja no museu, quer seja por imagens intoleráveis que açambarcam a máquina óptica e os seus habituais critérios de esfacelamento da beleza – deve denotar-se que, em todos esses exemplos, parece haver um objetivo comum à arte e à política. O projeto comum às duas dimensões é o da restituição da confiança dos espetadores na capacidade política das imagens, para que a crítica pertença mais à classe do espetador do que a um compromisso eclético da pretensa classe da criação artística; compromisso que, muitas vezes, se reduz a uma doutoral, inacessível e ineficaz aplicação de “certos modelos pedagógicos da eficácia política da arte” que são tudo menos visíveis, coerentes, confiáveis ou, sequer, transformadores.

Como já se vê, a oportunidade de “repolitizar” a arte não padece só de uma estratégia ou marca. A prática é diversa e peca, muitas vezes, pelo generalizado hábito em se ter a repetição em “má conta (porque é confundida com falta de originalidade), mas, note-se, porém, que esta prática de caráter quase “humanitário”, está cada vez mais empenhada em desconsiderar o espetador como um participante vital na concreção política da arte. Precisamente, porque não convém sempre que este espetador tenha a possibilidade de olhar e saber exatamente o que é que o olha de volta. Tão pouco importa que essa experiência sensível seja um verdadeiro elemento constitutivo da propriamente dita participação ativa na vida social. *Ver* é uma forma de *saber*, e muito mais o será se o espetáculo da vida se identificar com o espetáculo do teatro, pois como Roland Barthes expressou acerca dele – “o teatro que é, à letra, o lugar de onde se vê”⁴⁶; para que o teatro seja esse lugar de experiência humana que informa, que emancipa, que resolve a postura da tautologia e inspira a postura contrária, que é a da emancipação do espectador. E Rancière faz a sua apologia do teatro:

“Mas é óbvio que quer dizer mais do que isso. Significa que o teatro é uma forma comunitária exemplar - Introduz uma ideia de comunidade como auto-presença, por oposição à distância da representação. Desde o romantismo alemão que o pensamento em torno do teatro se viu

⁴⁶ BARTHES, R. «O óbvio e o obtuso», tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 2009 [1982], p. 73.

associado a essa ideia de colectividade viva. O teatro surgiu então como uma forma da constituição estética – da constituição sensível – da colectividade. Entendamos nesta expressão a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições políticas. O teatro, mais do que qualquer outra arte, foi associado à ideia romântica de uma revolução estética, capaz de transformar já não a mecânica do Estado e das leis, mas as formas sensíveis da experiência humana. (...) O teatro é uma assembleia na qual as gentes do povo tomam consciência da sua situação e discutem os seus interesses (...).’’⁴⁷

Conquanto a repartição das preocupações da estética tenham fortes razões para apoiar os investimentos do empreendimento político-artístico, também mais razões haverá para conceder à criação artística, o lugar de cada vez mais ocorrência da ação comunitária de emancipação dos homens. Se esta não é a situação que evidencia, principalmente nos dias de hoje, a força e a concreção filosófica de um certo movimento de pensamento e crítica, que apoia esta emancipação do espetador através da emancipação do olhar face à postura da tautologia, então existem ainda pressupostos a superar. Ou então, resta-nos resignarmo-nos do nosso papel de observador para nos deixarmos seduzir pela eventual diluição desinteressada dos problemas.

Talvez a razão que leva esta situação do espetador a tornar-se num polémico alvo de discussão, seja um motivo mais forte do que aquele que democratiza o uso da estética no ‘‘espetáculo da vida das sociedades’’. Talvez a dificuldade em discutir este assunto se deva, inocentemente, à maneira como a dimensão de desinteresse na participação da vida comunitária se foi infiltrando, silenciosa e implacavelmente, no carácter transformador e quase místico das imagens capazes de substituir palavras, gestos e testemunhos. E as imagens foram, pouco a pouco, tão livremente substituídas, que se democratizou o uso delas em favor de uma alienação do olhar do espetador, de forma a que ele já nem saiba o que é que lhe falta *ver*. E certamente não há nenhum adepto da democracia que, relativamente a este reparo, seja dono de um olhar inocente. Talvez o real problema esteja, alerta-nos Rancière, preso no facto de a função artística nem sempre ser subsidiária da ação política. Aliás, não se nega a desconfiança de que sempre houve quem tivesse contribuído mais para a concretização da ‘‘história universal da infâmia’’, do em revelar ao mundo os testemunhos que ela esconde. Porque sabiam (os ‘‘malfeitores’’

⁴⁷ Rancière: 2010, p.13.

incentivadores da destruição do testemunho) como fazer com que os espetadores acabassem por não saber o que estavam a perder, convencendo-os de apenas estarem aptos para observar passivamente as histórias contadas. E Rancière repara, precisamente, na força da relação entre o *poder* e o *saber*, que é um dos mecanismos menos democráticos no que diz respeito à consciência política que temos da nossa sociedade, mas cujo uso está muito bem orientado para que a democratização do mesmo seja controlada por posturas tautológicas.

No fundo, parece que há sempre uma ausência de cadeias justificativas ou causais no mundo, quando se trata de revelar a justiça das relações oportunamente injustas: para que a justiça ganhe, enfim, a luz da beleza e não a treva da ignorância. A revolução de que Rancière fala é a de um mundo que quer finalmente entender que o há de errado na ignorância, não a excluindo, mas incluindo-a na proposta da emancipação intelectual do espectador embrutecido. O problema da ignorância remonta, ao já aqui referido problema da conduta: tem que ver com a escolha entre a postura da tautologia ou a contrária, entre a postura de ver ou a que se recusar a ver, entre não-saber e saber aquilo que se ignora.

Mas devemos adensar um pouco mais esta relação entre o *saber* e o *poder*. A propósito das possibilidades emancipativas da arte e da política, deve identificar-se a falta de relação entre aqueles que possuem o saber - ou seja, que possuem o *poder* - e os que não possuem, nem o saber, nem sabem o que é que aqueles que têm o *poder* fazem com o *não-saber* dos que não sabem como ver para além dessa limitação⁴⁸. A importância do assunto é estabelecida pela relação entre ambas as coisas: aliás, a importância reside na declaração da importância que recai sobre a ciência que a reclama, e neste caso, ter-se a ciência do *sabe-ver* é uma forma de resistência política, face ao desconhecimento das verdades que o logro do espetáculo nos oferece. Esse desconhecimento vem colmatar com a ideia de *distanciamento-aproximação* do espectador face ao espetáculo da verdade da realidade. E é este mecanismo que parece provocar o desencontro entre a arte e a política, e a condena a uma razão que entra sempre em desproporção entre a classe intelectualmente poderosa e a classe privada de ver.⁴⁹

⁴⁸ Relembre-se a alegada falta de relação que os artistas minimalistas exigiam que existisse entre um objeto e um sujeito afecto ao mesmo: esta é uma comparação que ilustra com lucidez suficiente o que Rancière sugere, que é uma concepção de sistema social, cujas capacidades emancipativas não podem nunca estabelecer ou partilhar nenhum conhecimento precisamente porque ver não é algo passível de ser consideração ação. Como se olhar para uma obra do Richard Serra fosse a situação limite da experiência estética do olhar, e ainda que pudéssemos considerá-la a apoteose da arte, isso não significaria mais do que uma desinteressante evidência: não seria mais do que um observar passivamente essa apoteose sem a podermos, posteriormente, comprovar, testemunhar, ser por ela inquietados, vistos ou implicados.

⁴⁹ Rancière define a política da arte como o resultado do cruzamento genético de três lógicas: a das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias meta-políticas. Refere que este cruzamento imbricará nele mesmo e nas três lógicas por ele induzidas: a lógica representativa que quer

Então, qual seria o grande problema de pretender a arte como forma de superação da opressão institucionalizada na experiência comum da visibilidade? O problema diz respeito à conduta daqueles que instituem a experiência da visibilidade num regime estético, cujo uso não é por todos, visivelmente, compartilhável. As diversas e contraditórias formas às quais corresponde a vocação da arte, parecem torná-la num mero “arquivo sentimentalista” que, como se não lhe bastasse, tem que “pagar juros” quando tenta insinuar-se como testemunho verdadeiro, património da herança cultural de todos. Resta a ver que, a real habilidade de uma performance não está mais nos limites do palco: está para lá dele. O herói passa a ser aquele que recusa ver para além do que se vê, porque não sabe como fazer o seu olhar competir contra os ícones mediáticos e publicitários que definem os regimes estéticos da arte da atualidade. Para feitos propagandísticos o interesse é de que não se distinga a performance da realidade e a performance do simulacro. Não há separação alguma entre a própria vida e a imitação dela. Não há separação entre a ficção e a falsidade. E por isso acontece, que muitos destes ícones são os que encerram silenciosamente – como um arquivo pronto a ser destruído - os *monumentos invisíveis aos horrores do século*. O arquivo passa a ser a morada de toda a concreção estética das coisas invisíveis. Por analogia, revisito aqui as palavras de Rancière (que são as mesmas de quase todos os autores da estética) sobre a figura da *effigie*, a qual o autor faz discursar em “*A Imagem Pensativa*”. A menção à *effigie* reflete sobre o estatuto visível do objeto artístico, e a forma como esse objeto deve ser olhado como “uma coisa do passado”, como um mero objeto para ser visto pela sua ultrapassada integridade histórica, e não como um místico testemunho de um antepassado que sobreviveu ao apagamento da memória.

Costuma dizer-se que “os mortos continuam entre os vivos”, mas no toca a memórias póstumas, pode acusar-se um hábito particular da contemporaneidade, que considera que o mais importante de tudo na preservação da memória de uma cultura é ascender ao estatuto da crítica da arte. Mesmo quando esse estatuto acaba por ser a bela aparência que desconhece o lado *invisível da história*.

Será talvez, a coisa mais difícil de responder, a de se este invisível, que convoca constantemente a vocação política da arte, pode vir a tornar-se efetivamente numa resposta às formas de dominação políticas de certos regimes estéticos da arte às quais o homem está sujeito.

produzir efeitos por intermédio das representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos, e a lógica ética que quer que – eis, o aviso – as formas de arte e as da política se identifiquem diretamente umas com as outras. (Cf. Rancière: 2010, p. 100).

Este é o paradoxo que define uma configuração política do regime estético da arte que Rancière opõe ao regime da mediação representacional que só quer viver da experiência do aparente. E termino com a seguinte passagem:

“A arte e a política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que os atos da subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra (a dimensão discursiva) da exposição do visível e de produção dos afectos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível.”⁵⁰

⁵⁰ Rancière: 2010, p. 96.

3.2| Teatro institucional: uma questão de performance

Estivemos até aqui particularmente empenhados em conceber uma ideia de inelutável, própria da tarefa do olhar, que permitisse encontrar motivos para se considerar que, efetivamente, algo suprime as possibilidades de intensificação da experiência estética do observador. Consideramos, deste o início desta investigação até ao momento presente, a hipótese de essa mesma experiência estética combinar elementos de pertinência visual da própria criação artística com os manuseamentos do espaço comum da sensibilidade do espetador que, como já se sabe, não tem apenas morada nas salas de teatro ou os museus. O preenchimento do espaço dá-se, precisamente, nas atenções dos olhares dos seus espetadores, seja qual for o motivo pelo qual estamos interessados em ser considerados um. Por esta razão, e apesar de o autor principal, Didi-Huberman, patrocinar bastante os encaixes teóricos que permitem esta reflexão, também outros autores ou personalidades devem ser convocados com igual importância. A menção ao teatro como forma de expressão da ausência de relação entre o espetador e a verdade, (entre uma postura tautológica que recusa olhar e outra que o enfrenta) é uma comparação que dignifica, a meu ver, o potencial estético que possibilita a inscrição de novas formas de pensamento que comportam uma solução para certos problemas da Humanidade (que, de certa maneira, sejam quais forem, todos eles indiscutivelmente prescrevem uma potencial relação de invisibilidade). Conquanto o teatro for *o lugar de onde se vê* é necessário, a conselho de Rancière, tornar a análise do espetáculo próprio do teatro, algo de intrinsecamente fundamental à análise do próprio espetador. Rancière reportou este problema chamando-lhe de *paradoxo do espectador*. Pois que a sua análise servirá ‘para fazer surgir a relação e dar-lhe sentido, era necessário reconstituir a rede de pressupostos que colocam a questão do espectador no centro da discussão sobre as relações entre arte e política’⁵¹.

É preciso, antes de mais, fazer corresponder um particular grau de verosimilhança entre o *paradoxo do espectador* e o *paradoxo da inelutabilidade da visão*, precisamente porque ambos obscurecem a proximidade das relações entre a arte e a política, pois referem o deslocamento de um pensamento que tem, por origem, um abismo a operá-lo: o abismo fenomenológico que opera as distâncias entre um olhar transformador e um olhar assustado sobre si mesmo, e a inesgotabilidade dos seus meios de expressão. No entanto, esta inesgotabilidade dos meios de expressão é alicerçada por duas variáveis muito distintas e que, convenhamos, nunca

⁵¹ Rancière: 2010, p. 8.

possibilitam a linearidade da discussão deste assunto. Respetivamente, temos o problema da acessibilidade às formas de sentir e de saber como as adequar à postura do olhar transformador, e o problema da acessibilidade à verdadeira expressão daquilo que *nos olha*, que *nos implica*. A verdade expressa pelas modalidades da visibilidade, que se apresentam inelutáveis ao olhar, constituem uma variável fundamental do problema do abismo fenomenológico. Neste sentido entende-se por *verdadeira*, a expressão que, como reitera Artaud sobre a mesma, ela é verdade porque só “a verdadeira expressão esconde o que manifesta”⁵². Por esta razão o teatro é, já como Platão o desejava, o “lugar onde gente ignorante é convidada a ver homens que sofrem”⁵³. Porém, é certo que o teatro de que aqui se fala não é um convite, mas um pedido. Um pedido ao qual Artaud esperou que se acesse afirmando a arte como uma experiência vital, e que esta afirmação fosse o combate de uma das doenças mais antigas da humanidade: uma vez vinda a Peste, todos os homens passaram a aplaudir de pé os sofrimentos por ela encenados. E por isso o teatro se parece tanto com a Peste, pois se “o efeito próprio do teatro é transmitir essa doença por intermédio de uma outra: a doença do olhar subjugado por sombras.”⁵⁴ se deve ao facto de o teatro ser essencial “(...) como a peste, não por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito”⁵⁵. Resta dizer que, por analogia, parece existir também uma dimensão de jogo no ato de aplaudir de pé algo que se teme profundamente: e é através da arte que a expressão da verdadeira natureza do espectador se revela, pois ela é como que um jogo apenas “eticamente interessado” na partilha dos sentimentos mais longínquos ao medo que a Peste provoca entre os homens, até quando ela está à distância de um palco. Convém à natureza deste espectador ser cautelosa da mesma forma que convém dar à peste o contorno de uma representação de aparência, que não o obrigue a sentir-se implicado nos sentimentos humanitários que o medo lhe convoca. Esta é apenas mais uma forma de não ver aquilo que não se quer ver: a realidade da aparência revela a natureza do espectador. E por isso o teatro, mesmo que verdadeiro, nunca abandona a dimensão de jogo fundamental à qualidade da ficção. Mas trataremos da qualidade da ficção mais adiante. Por enquanto importa dizer dela que, nunca em nenhum momento o jogo eticamente interessado da arte deixa de ser, inevitavelmente, um jogo.

⁵² Rancière: 2010, p. 28.

⁵³ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁵ ARTAUD, A (1948). *O Teatro e o seu Duplo*. p. 14.

Inequivocamente, a ideia de arte como um jogo *eticamente interessado*, pode abrir caminho a conclusões diferentes: de que sem a arte não seria possível desvendar a realidade produzida pela ficção ou, precisamente o contrário, que enquanto houver uma ficção preocupada em obscurecer certas invisibilidades apenas nos restará a visão de uma cisão operante.

Devemos, então, considerar que, para se ter um maior domínio sobre a experiência da visibilidade, teremos de considerar a hipótese para sempre como inelutável e paradoxal? Obrigam-me as tendências a dizer, mais uma vez, que não. De novo: parece haver uma denúncia nos pedidos concedidos pelos autores aqui evocados, e dela podemos dizer que, aquilo que dá sentido à ideia de arte como um *jogo eticamente interessado* é, precisamente, a noção de performance que, diga-se, é uma das noções mais bem conhecidas da arte do espetáculo. Explicar-se-á, então, os moldes segundos os quais esta noção de performance serve perfeitamente a elucidação dos termos da relação que aqui se pretende demonstrar.

A performance é, aquilo que aqui se considera, que opera o jogo eticamente interessado entre o espectador e a expressão de verdade escondida no espetáculo. O problema começa, precisamente, no estatuto do espectador: o problema de se ser espectador é que ele é, na maior parte das vezes, um observador passivo, que não considera a experiência da visibilidade, nem como estética, nem como transformadora. Tenha-se o seguinte excerto sobre o espectador:

“O teatro transmite a doença da ignorância que faz sofrer as personagens por via de uma máquina de ignorância, a máquina óptica que forma os olhares para a ilusão e a passividade. A comunidade justa é aquela em que a medida que governa a comunidade é diretamente incorporada nas atitudes vivas dos seus membros. É a dedução mais lógica. E no entanto não foi a que prevaleceu nos críticos da mimese teatral. Na maior parte dos casos, tais críticos mantiveram as premissas, modificando a conclusão. No dizer deles, quem diz teatro diz espectador, e aí reside o mal. É esse o círculo do teatro tal como o conhecemos, tal como a nossa sociedade o modelou à sua imagem. Necessitamos pois, de um outro teatro, um teatro sem espectadores: não de um teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena, o *drama*.”⁵⁶

⁵⁶ Rancière: 2010, p. 10.

E sobre a performance:

“O teatro é o lugar onde uma ação é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento frente a corpos vivos que se trata de mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado ao seu poder. Mas este poder é retomado, recativado na *performance* dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz. É como base nesse poder ativo que é necessário construir um teatro novo ou, melhor dizendo, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua verdadeira essência, da qual os espetáculos que lhe vão buscar o nome oferecem apenas uma versão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um *voyeur* passivo.”⁵⁷

Das palavras de Rancière é possível que, em primeira instância, se entenda que o autor esteja a opor a inutilidade do espetador que apenas *observa*, ao sucesso da concreção (artística ou política, ou de ambas) estética da performance dos corpos em palco. Na realidade, Rancière posiciona o espetador perante a performance, da mesma forma que poderemos nós, leitores, posicionar esta interpretação do problema no plano das coisas que se oferecem como inelutáveis à visão. Mas é a partir deste posicionamento que o autor consegue traçar uma constituição real da natureza espetador da sociedade. Isto explica o porquê de este modelo de comparação estar descrito, à imagem e semelhança, do mesmo modelo que estabelece uma relação entre aquilo que espetador consegue fazer perante aquilo que vê. Na maior parte das vezes, a assistência não se chega sequer a sentir provocada por coisa alguma, e se o foi, rapidamente o esquece ou ignora. Isto explica a tendência para o embrutecimento intelectual das comunidades e para a sua postura desleixada face às memórias de certas coisas que, ainda que eternamente repetíveis, se foram deixando arquivar no esquecimento. Não é por uma razão diferente desta, que Artaud considera que há muito que o Ocidente deixou de atribuir à cultura, um interesse vital para passar a atribuir-lhe um interesse virtual que protege a conveniência ética do esquecimento. Não cabe à arte agradar, apenas, as multidões embrutecidas que se revestem da aparência culta, e da qual sabemos que, a única experiência de visibilidade que dela retiram é de hábitos perfeitamente domésticos, nos quais podemos incluir as idas ao teatro. Na realidade, aquilo que Artaud e, muito depois, Rancière também advoga, é a falta de interesse institucionalizado na nossa cultura,

⁵⁷ Rancière: 2010, p. 10.

responsável pelo cultivo não experiência da visualidade para a constituição de uma visão autêntica da própria sociedade e das entidades manipuladoras com as quais o espetador convive sem saber. Ir ao teatro passou a ser um género de “única alternativa” para a aparente cultura: um gesto a cultivar nas pessoas a ideia de que apenas se pode confiar no poder referencial da linguagem. Por isso, Artaud considerava que à sociedade faltava o exercício que enxerga as verdades menos superficiais, responsáveis para origem de verdadeiras revoltas nos espíritos daqueles que as enfrentaram. Nisto se intui uma consequência subversiva para o domínio de consciência que um espetador pode, efetivamente, ter sobre a sua própria visão do mundo, e por isso, os autores nos revelam que a particularidade da relação que aqui se expõe é aquela que denuncia o poder exercido pela má *performance*. Pode esta performance ser uma expressão que liberta o espetador dos constrangimentos habitualmente impostos pela inelutável modalidade do visível, ou pode antes, denunciar a intenção manipuladora de quem a engendra? E por isso, as palavras denunciam, mais uma vez, a susceptibilidade de um olhar que se recusa a ver.

“A verdade é que, no nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da fala, esta linguagem de gestos e mímica, esta pantomima sem palavras, estes gestos que cruzam o ar, entoações objectivas, em resumo, tudo o que considere especificamente teatral no teatro, todos estes elementos, quando existem para além do texto são geralmente considerados a parte mais insignificante de uma representação teatral; são designados, desdenhosamente, como artifício e identificados com o que se entende por encenação, ou realização, e podem ainda dar-se por muito felizes se a palavra encenação não for apenas aplicada à ideia de uma sumptuosidade artística exterior, exclusivamente respeitante aos fatos, às luzes e ao cenário.”⁵⁸

Artaud denuncia o regime, segundo o qual a falta de qualidade da performance se insinua a si mesma, segundo uma pretensa falsa irreverência típica de um tipo de performance não-genuíno e não-autêntico.⁵⁹

⁵⁸ Artaud: 1948, p. 40.

⁵⁹ Artaud não hesita em denunciar a fraqueza da natureza do homem cobarde, que não enfrenta os obstáculos que o espetáculo lhe põe por diante. E como que um assentimento trágico, faz a denúncia com a veemência de uma catástrofe da natureza: “um teatro que subordina ao texto a encenação e a realização, ou seja, tudo o que em si é especificamente teatral, é um teatro de cretinos, de loucos, invertidos, gramáticos, merceeiros, anti-poetas e positivistas, em resumo, ocidentais. (Artaud: 1948, p. 40).

Obviamente que não se está aqui a arrasar com as possibilidades da ineficácia estética da performance do espetáculo mas, muito pelo contrário, se está a reforçar a ideia de que a performance que cultiva um olhar superficial, nunca vai conseguir desafiar os seus espetadores a que se vejam a si, nem a que aceitem enfrentar a experiência da visibilidade. Portanto, aqui também se discute tudo aquilo que afasta as hipóteses de o teatro se tornar numa forma, comunitária e exemplar, capaz de demonstrar aos espetadores que a constituem, a distância real de uma performance que proporciona à sensibilidade dos olhares, o poder autêntico da arte. Para Artaud o teatro é, acima de todas as artes, a que mais serve o propósito de reconfigurar a sociedade, capaz de instituir um sentido comunitário de sensibilidade, e capaz de influenciar as políticas, as leis, as instituições, e toda a mecânica de um Estado. Como também Rancière sugere que o teatro seja: “uma prática capaz de *transformar as formas sensíveis da experiência humana*”⁶⁰. Mas regressando à caracterização da performance inautêntica, precisamente, a falsa irreverência que se lhe refere, é só uma forma de dizer que, de entre as muitíssimas e variadas maneiras de aceder à verdadeira expressão de um espetáculo, a própria acessibilidade dos espetadores é condicionada por uma institucionalização: por um *teatro institucional*, ao qual fazemos corresponder uma performance também *institucional*. A expressão *teatro institucional* é uma sugestão desta investigação, oferecida na tentativa de descrever a entidade tautológica que força a ideia de que existe uma massa espectadora anónima subjugada ao poder de uma visão superficial e manipuladora, que retira ao olhar do espetador a sua qualidade emancipativa e transformadora da sociedade. O teatro institucional é a o espetáculo patrocinador de uma visão que perverte os meios de comunicação essenciais à proliferação de uma arte política na nossa cultura. *O teatro institucional* é uma conduta que institui a crença na tautologia, não apologista da experiência estética do visível, e que, consequentemente, não permite ver mais para além da óbvia e simples forma da coisa olhada. Esta conduta impede que a experiência da visibilidade possa ser constitutiva do saber do espetador, na medida em que este nem sequer considera que a arte possa ser equacionada para a reconfiguração do espaço comum. Assim se neutraliza o partilhável da experiência sensível: neutralizando a hipótese de partilhar os modos de apresentação do visível. No fundo, a neutralização do espaço de partilha da sensibilidade do espetador, é aquilo que institucionaliza um limite para as sensibilidades, e essa medida é traduzida numa distância que afasta o espetador da sua própria consciência.

Este teatro institucional não funciona só em cima dos palcos e dos espetáculos que a modernidade foi disponibilizando ao pó das prateleiras, mas funciona igualmente como

⁶⁰ Rancière: 2010, p. 13.

estratégia que o espetador adoptou para si mesmo, depois de lhe ter sido facultada a via mais fácil: a da ignorância. Porque, apesar de tudo, seguir a conduta tautológica deste teatro *institucional* é o mesmo que adoptar um género de medida política para a eficácia estética da nossa visão, que banaliza a própria emancipação intelectual do sujeito. A mediação teatral não pode ser mediatizada por este teatro institucional que encontramos em tantos discursos que tentam uma retórica do invisível: o invisível, que está, sempre mais próximo de nós do que aquilo que aparenta. Ainda que a solução para o problema da reconfiguração da sensibilidade do espetador esteja à distância de uma mudança de postura, tudo permanece igual e, por incrível que pareça, ainda há muitos espetadores longe de se conseguirem emancipar. Como Didi-Huberman brinca, dizendo que “*vemos o Jornal todos os dias à mesma hora e ainda no comportamos como na Idade Média*”. Esta sátira apela à opacidade da experiência do visível, impingindo-nos uma ideia de que como espetador, só nos resta absorver a intenção do artista como se o estandarte máximo da visibilidade residisse apenas nessa camada imediata da superficialidade. Como se não houvesse nada mais a ver para além disso ou, até mesmo, procurar por uma solução que permitisse reconfigurarmos a anatomia dos afetos que lidam com a imagem interior que guardamos do mundo.

O que se institucionaliza em massa (como esta fosse a distribuição mais justa do mundo) é uma ideia de que nada é mais fácil do que a ignorância generalizável, o que é, mais uma vez, fruto de um fetichismo pela mercadoria. É precisamente neste ponto que evocamos o paralelo que Rancière estabelece entre a figura do Mestre e a figura do Ignorante⁶¹: justamente, ela indaga acerca da relação entre este espetador alienado do seu potencial sensível e as formas próprias da visibilidade que institucionalizam a redução dessa sensibilidade comum, como qualidade lúdica da arte política (o caricato é que sejam estes os termos segundo os quais nos dão a entender que a Democracia se rege por, como se a infâmia democratizada fosse a descoberta do século):

“Trata-se da própria lógica da relação pedagógica: nela o papel entregue ao mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante. As lições do mestre e os exercícios que dá a fazer têm por finalidade reduzir progressivamente o abismo que os separa. Porém, infelizmente, o mestre só pode reduzir o afastamento na condição de o recriar constantemente. Para substituir a ignorância pelo saber, tem de caminhar sempre um passo mais

⁶¹ A título de curiosidade, o “*Espectador Emancipado*” surge a partir de uma proposta feita a Rancière, na qual ele decide refletir sobre as revolucionárias ideias de Joseph Jacotot sobre emancipação intelectual.

à frente, reintroduzindo entre ele e o aluno uma nova ignorância. (...) Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora ainda o que o mestre sabe. É antes aquele que não sabe o que ignora nem como chegar a saber isso que ignora. O mestre, esse, não é apenas o indivíduo que detém o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como fazer da coisa ignorada um objecto de saber, em que momento e segundo que protocolo. (...) O ignorante progride comparando o que descobre com aquilo que já sabe ao sabor do acaso dos encontros, mas também segundo a regra aritmética, a regra democrática que faz da ignorância um menor saber. Preocupa-se apenas em saber mais, em passar a saber aquilo que ainda ignorava.’’⁶²

Portanto, o teatro institucional é aquilo que impede o aluno de saber a quanta distância da ignorância está: sendo que o teatro pode ser institucionalizado pela falta de qualidade da ficção do jogo eticamente interessado da arte, ou pode ser institucionalizado pela recusa em ver, que o próprio sujeito tem consciência mas não considera que seja uma distância importante a abolir para a sua compreensão do mundo. De facto, a origem do problema da visão reside, precisamente, na qualidade da duplicidade da performance do *teatro institucional*, que é um espetáculo muito distinto do teatro que Artaud ou Brecht reclamavam. Um teatro simples, verdadeiro, poderoso, e transformador, capaz de assolar os espíritos mais inquietos. O “teatro da crueldade” de Artaud é aquele que ultrapassa o saber relativo à ignorância, e que supera o abismo fenomenológico entre a posição do mestre e a do ignorante, que é a mesma entre o *visível* e o *invisível*, a *recusa em ver* e o *olhar*. É o trabalho do bom espetáculo que reúne as condições que permitem aos seus espetadores uma emancipação intelectual digna. Numa emancipação intelectual que se traduza numa condição de acessibilidade da comunidade espetadora à sensibilidade necessária para saber que, a arte é uma forma de comunicar as preocupações políticas das crises humanitárias. Porém, o mau da relação entre a arte e a política surge a partir da má *performance*, e surge da intenção dela (quando ela quer policiar as ignorâncias disponíveis para que não venham a saber mais do que aquilo que sabem):

“A política é a atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns. A política rompe a evidencia sensível da ordem natural que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comendo ou à obediência, à via pública ou à vida privada,

⁶² Rancière: 2010, p. 17.

ao começar por atribuí-los a um ou outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer. Esta lógica dos corpos nos seus lugares dentro de uma distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é aquilo que propus que se designasse com o termo de polícia. A política é a prática que rompe esta ordem da polícia que antecipa as relações de poder no próprio seio da evidência dos dados sensíveis. (...) Como Platão nos ensina a contrário, a política começa quando há rotura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências.’’⁶³

A partir da boa *performance* podemos, como Artaud desejava, intuir que o abismo que opera uma cisão na visão do seu espectador, não tem apenas que ver com a forma como este olha o espetáculo, mas antes com a forma como ele vive a partir da visão que retém dele. A cisão dá-se pelo nome de um poder que é, mais uma vez, uma questão de conduta. Revela, impreterivelmente, a natureza da sua conduta ao escolher a *performance* que mais se lhe adequa, e que indicia *que não dar a ver* é uma forma de exercer essa *performance* e esse poder. Para que ver não seja como queriam que fosse visto todo o movimento minimalista: como um quinhão que incita a acreditar que apenas se tem para aprender aquilo que somente é dado a ver, como se a única relação patente na experiência estética do olhar fosse a unilateral relação entre uma causa e um efeito, que não transmite nada mais do que um sentimento de confiança face à regularidade.

Por isso se torna tão óbvia a importância de entender a diferença entre uma boa e uma má *performance*. A distinção entre as duas permitirá o sucesso da concreção estética da arte política: precisamente, porque a arte política pode recolocar a experiência da visibilidade do espectador em perspetiva. Ou seja, pode libertá-lo dessa *massa anónima espectadora*, que vive na passividade da alienação, como se fosse o público fosse um género de mercadoria que pudesse ser, como a arte, vendida. Se a arte política tiver que dizer respeito à configuração da vida em sociedade, deve assumir a sua importância fazendo a identificação dos lugares do sentido cívico que lhe assistem, não castrando ao teatro a possibilidade de ser um sítio onde ainda é permitida a redistribuição das sensibilidades e a potencialização de uma emancipação intelectual. Uma emancipação intelectual que faz com que o espectador possa agir perante aquilo que vê *para além do que se vê*. Tornar a sensibilidade uma possibilidade comum da experiência visível é conceder a soberania à experiência mística do olhar, e forma de quebrar com a tradição tautológica.

⁶³ Rancière: 2010, p. 91.

A parte em que entra a estratégia política, é aquela que sai, precisamente, impune de toda uma causa que possamos acusar através do olhar, porque ela é sempre, simultaneamente discreta e confusa. Toda a política que acha que precisa de uma estratégia para se legitimar a ela mesma conta uma história sobre o simulacro. E a história mais mal contada de toda a história da tradição mimética é aquela que vende a ideia de que as preocupações do corpo social nunca poderão ser compartilhadas, muito menos, pela arte. Esta história denuncia a evidente *performance política* que manipula os afetos e o estranhamento face à possibilidade do espetador se emancipar. Assim, quando for o momento de presenciar histórias de testemunhos verdadeiros, nada nos restará a ver para além de uma sensação de perda, nada se restará a saber se não do incurável pressentimento de que a única coisa que estamos prestes a herdar é a visão romântica de um sofrimento que não foi, nem nunca será, verdadeiramente o nosso. Porque o olhamos sem deixar que ele nos acrescente algo mais que não seja um sentimento de culpa, a culpa de algo que olhamos mas que não queremos que nos olhe. Assim devolvemos ao espetáculo a performance da impenetrabilidade dos nossos afectos perante certas imagens inelutáveis.

Por todas estas razões, a noção de *teatro institucional* que aqui se propõe, traduz perfeitamente aquilo que se reveste de crítica ao que o homem moderno fez com a tradição mimética, e a forma como ele faz vulgo uso da eficácia política da arte, supondo-se que, este foi o mesmo homem moderno que se propôs, em tempos, a confrontar os engodos estigmatizantes que a instituição da infâmia sempre produziu no espectro da visibilidade. Este é o resultado da preferência pela aparência: o homem que se comprometeu a combater o poder da manipulação sensível com uma postura “transformadora” para com a institucionalização dos afetos da comunidade.

O que o homem moderno de agora quer é combater essa solidariedade para com o testemunho social, através de uma performance que institucionaliza até as possibilidades de a arte crítica ser considerada uma real configuração da ideia de espetador. Por isso, Rancière também discute sobre a forma como esta performance institucionaliza a falta de consenso entre as sociedades. Faz parecer que, a única coisa genuinamente consensual, é o reconhecimento de que a arte não tem nenhum efeito político, que ela nada repete, que ela nada acrescenta, e que a arte com pretensões políticas afasta o espetador da obtenção de um prazer desinteressado e despreocupado com as crises humanitárias. A falta de consenso também acha que a arte política não pode vir a ter um efeito duplo (estético e político), como se lhe vedássemos a possibilidade de se entranhar na sensibilidade do espetador: “*por um lado a estranheza experimentada devia*

dissolver-se na compreensão das suas razões; por outro, devia transmitir intacto o seu poder de afecto para transformar essa compreensão em potência de revolta’⁶⁴.

A uniformização e a massificação dos gestos de conduta no domínio contemporâneo da arte parecem ter resultado num estranho autismo que atinge os modos de utilização política da arte, confundindo essa utilização através das performances institucionais que a manipulam. E parece que a sua função emancipadora, é muitas vezes, um produto do ofício artístico que produz o efeito inverso ao da visibilidade: torna o espectador perene, passivo, faz dele um destinatário incorrigível de uma invisibilidade que nunca se vai olhar a si mesma de um pedestal emancipador. A institucionalização dos afetos e das coisas invisíveis foi o que produziu, ao longo dos anos, a produção da figura do *anónimo* (mais uma mercadoria fetichizada) que é um espectador que acha que a afirmação da sua singularidade parte do pressuposto minimalista de que, o mesmo deve permanecer indistinto aos olhos daquilo que o olha. A institucionalização dos afetos imprimiu aos limites do visível a ideia de que o único acontecimento visível é o proporcionado pelas relações causa-efeito, mesmo quando se trata de um cubo minimalista, ou de um efeito sem causa, ou de um efeito apenas concentrado em homogeneizar as classes dominadas com as classes dominantes que constituem o corpo social segundo o mesmo pressuposto tautológico.

Não há lugares inocentes nesta colectividade mas também não há espectadores que se possam emancipar desta inocência. O teatro é, mais uma vez, ‘‘o macaco de imitação’’ ao serviço da instituição que quer vedar ao mundo as possibilidades de se ver *mais para além do que se vê*, e que quer fazer acreditar aos seus espectadores que as suas ações se limitam a um olhar, que é instruído pela própria instituição teatral da manipulação, sem entender que isso é um convite à alienação intelectual.

A proposta é a do combate à institucionalização de uma manifestação da visibilidade tão autêntica como o teatro. Para que, enfim, se possa ‘‘saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores’’ e que isso nos possa ajudar a ‘‘compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos’’⁶⁵.

⁶⁴ Rancière: 2010, p. 97.

⁶⁵ Rancière: 2010, p. 36.

3.3| O Simulacro: A verdade já só é uma qualidade da ficção

Não seria possível indagar sobre o “Simulacro” sem contar uma conhecida história sobre ele: a do mito do Pigmalião. O mito conta a história do escultor Cipriota que fabrica uma estátua pela qual se apaixona incondicionalmente. E a paixão do escultor pela estátua imprimiu uma densidade tal à realidade, que a estátua se converteu na mulher concebida pelo mesmo para amar. Obviamente que esta história é um pouco como Wittgenstein nos advertia sobre a noção de jogo: apesar de tudo, nunca deixará, em momento algum, de ser um jogo. E assim foi: o logro do simulacro vem ao de cima e a estátua retorna ao seu estado de coisa inanimada. Este é um mito altamente convocado por todo o reportório iconográfico da arte europeia, e inspirou as mais variadas formas artísticas que tentaram circunscrever nessa produção artística o tema do simulacro: a fotografia, pintura, cinema, a literatura Shakespeariana e a Stoichitiana, e ainda a filosofia Deleuziana.

Ora, a noção de simulacro caracteriza um certo tipo de pensamento característico de muitos autores já aqui mencionados. A propósito disto, neste ponto evocaremos até um pormenor muito importante da teoria teatral de Artaud. Como já se nota, a composição teórica deste trabalho tornou-se inseparável dos autores que adoptaram, a meu ver, uma postura verdadeiramente transgressora e sofisticada (para todas as épocas que lhes correspondem, sem exceção, porque a modernidade é afim da incomensurabilidade da contemporaneidade ou dos talentos que nela se fizeram surgir entretanto), postura essa que afirmaram a partir da radicalização de um pensamento tão profundo que veio a constituir um dos mais valiosos testemunhos da nossa herança cultural aparentemente desaparecida.

Portanto, a ideia do simulacro é a mesma que preside as filosofias da transgressão, porque elas mesmas se empenham em transgredir a coisa mais difícil de todas: a lógica da representação. Toda a transgressão camuflada de simulacro tenta arruinar a conformidade mimética existente entre a ideia de que o simulacro é uma mera de relação de cópia entre o modelo e a coisa originalmente imitada. Precisamente por isto, urge a necessidade de restabelecer à noção de simulacro a sua verdadeira morada: a de um artefacto da *ficção*. Com efeito, o simulacro não é um mero duplo visual de uma *outra coisa*. O simulacro é um corpo táctil (que a nossa imaginação pode alcançar) que conduz a nossa experiência da visibilidade a uma ilusão, tal como a estátua feita mulher. Aliás, a vantagem do simulacro é que ele tem, precisamente, o carácter místico de um objeto mágico e artístico, com capacidade de captar eficazmente os desejos dos seus espetadores e, em particular, a dimensão erótica-sensual capaz

de transformar os afetos dos que o observam. Só esta dimensão erótica-sensual é capaz de despertar no espectador mais sorumbático, um verdadeiro desejo de transgredir a lógica habitual da representação. Porém, o simulacro não deixa de ser, como o jogo wittgensteiniano, um artefacto, um material que tem a capacidade de fazer confluir a soberania das experiências místicas à soberania da experiência das coisas invisíveis: que é como quem diz, é o simulacro que permite, através da ficção por ele acionada, *testemunhar* a verdade escondida no espetáculo. É, contudo, necessário ensinar os espectadores a distinguir nesse espetáculo do simulacro, aquilo que a sua existência confina com o logro da ilusão, e que por isso, ele não pode viver se não segundo a eficácia estética da sua qualidade de ficção.

A transgressão é a afirmação de uma postura que quer provocar um desequilíbrio na habitual forma de conceber a extensão do visível, a fim de que possamos projetar nessa representação dele, a *novidade* – algo que se nos apresenta quando nós também nos apresentamos perante ele; algo que o enfrenta e o transgride sem se render às formas também habituais formas de sublimação de um critério estético que impõe aos regimes da arte a impossibilidade da sua concreção estética ser também política; algo que nos faça entender a duplicidade do *efeito visível do invisível*: a duplicidade da experiência que reúne a beleza da destruição e o horror da verdade. E por isso, a transgressão é uma proposta do teatro de Artaud, pois afirma o autor que “*Não há nenhuma efígie verdadeira que não tenha uma sombra que é o seu duplo, e a arte há de, sem dúvida, periclitarse e falir desde o momento em que o escultor creia que libertou aquela sombra cuja existência justamente lhe destruirá o repouso.*”⁶⁶

O *Duplo* expresso por Artaud vem já incluído no léxico de todos os autores que lhe seguiram as tendências transgressoras, e aclama a sua já muito sofisticada preocupação com a cultura ocidental, que era para ele uma cultura *sem sombras*. E uma cultura *sem sombras* é o mesmo que um homem sem sombras ou, como Artaud desejava que fosse a construção da cultura, como um homem sem órgãos. Só as sombras, para Artaud, poderiam superar as limitações próprias da visibilidade, como se fossem a superfície privilegiada que testemunha a comunicação entre as coisas visíveis e as invisíveis. Aliás, só uma linguagem tão poética como a de Artaud poderia conceder a esta investigação a legitimidade para instituir novos delineamentos teóricos para a “pensatividade” própria da imagem como objeto de estudo da estética, e como forma de *dar-a-ver-o-mundo*, que transcende muitas vezes o desígnio da obra de arte ou do ofício artístico.

⁶⁶ Artaud: 1948, p. 14.

Se não fosse possível pensar os graus de visibilidade da obra de arte a partir da tarefa estética que confronta a própria produção da ficção da realidade - considerando que a realidade apresenta sempre uma tendência para se revelar segundo um efeito de *duplo*, caso contrário a tal linguagem poética de Artaud deixaria de fazer rapidamente sentido e todo o complô minimalista reuniria por fim a vitória em torno da conquista tautológica.

O teatro de Artaud faz intervir as entidades invisíveis dos efeitos colaterais do espetáculo que se serve da melhor qualidade da ficção para se dar a ver aos seus espetadores na plenitude da sua eficácia estética. Para que um espetador fique convencido/se aperceba/veja o *efeito político* de uma imagem, ela deve permanecer como uma linguagem acima de todas as outras linguagens vulgarmente aceites, e por isso, Artaud concorda que o teatro verdadeiro deve entregar-nos o seu *duplo*, ou seja, uma imagem feita à nossa semelhança e que *nos olha*, quase que como por forças mágicas. O *duplo* é esse género da ficção que simula (e não dissimula) a verdade própria da realidade da ficção, como um se a encenação autêntica fosse um género de *pantomima* que transforma o teatro num espaço de signos – em que o duplo é lugar do signo. Um teatro que, através de uma pantomima *não pervertida* (Artaud refere-se assim à pantomima falsa, que não representa através da poesia as suas mensagens). Um teatro do qual possamos herdar dele o seu *duplo*: o *duplo* que se transforma no olhar ativo, no olhar que dirige e que transforma, como diz Artaud, o duplo que pretende ser o signo da linguagem eleita para convocar a inquietude dos olhares embrutecidos e que “evoca o espírito das imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa, e que dá bem a ideia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independentemente da linguagem articulada”⁶⁷

O *duplo* é esse teatro que “não está em nada mas que utiliza todas as linguagens – gestos, sons, palavras, gritos, fogo – descobre-se de novo, a si próprio, no preciso ponto em que o espírito necessita duma linguagem para exprimir as suas manifestações.”⁶⁸

Mas é certo que uma arte que se impõe nos eixos traçados por Artaud, tem de ser uma arte que revela a habilidade do seu efeito político proporcionando uma experiência estética que, simultaneamente, distancia e aproxima o espectador do limiar que divide aquilo que está prestes a ser visto daquilo que está prestes a ser ignorado. E por isso, o teatro é para Artaud o reduto último da qualidade da ficção: precisamente porque apenas o teatro autêntico revela a verdade como uma qualidade não da real e concreta representação, mas da representação da ficção. O teatro como um puro gesto que reúne as inquietudes dos seus espectadores através do jogo da

⁶⁷ Artaud: 1948, p. 14.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 14.

inversão das incomunicabilidades entre o trabalho da ficção e o simulacro da verdade. Só desta forma, precisa Artaud, se poderia constituir uma possibilidade de espetáculo que excedesse ele mesmo os limites próprios da realidade e da visibilidade: um teatro que *“leva à rejeição das habituais limitações do homem e do seu poder e amplia até ao infinito as fronteiras da chamada realidade”*.⁶⁹

Por estas razões, devemos considerar que o simulacro do espetáculo é uma das maiores qualidades da ficção: porque o simulacro não é entendido como a fixação do teatro numa só linguagem, porque esta é uma das dificuldades da própria produção artística empenhada em engendrar métodos para fazer sobreviver a soberania das experiências místicas do olhar. E o mesmo se passa com a herança da cultura ocidental, e por isso é que Artaud não lhe destina nenhuma verdadeira efígie, como se única coisa que tivéssemos herdado fosse uma “concepção empedernida duma cultura sem sombras, na qual, para onde quer que se volte, o nosso espírito apenas encontra o vazio, muito embora o espaço esteja preenchido”.⁷⁰

A falta de prática da pantomina nos vários ofícios artísticos da contemporaneidade transporta-nos para a aceitação da concepção minimalista da experiência estética do visível: permitiu o cada vez maior afastamento da ideia de uma cultura compartilhada, inclitamente produzia pelos seus espectadores, destruindo as possibilidades de considerar a ficção um indispensável à concreção estética da política, como se ele só servisse para enfraquecer o poder anestesiante de palavra por oposição ao poder transformador de uma imagem. Esta é uma forma de *dissentimento* característica da força exercida pelas condutas até aqui apresentadas, as mesmas condutas às quais a crítica do mundo do espetáculo confere um severo e insinuado estatuto de inutilidade face à possibilidade de se constituir uma arte verdadeiramente política.

A propósito do papel da ficção e da maneira como a recusa da sua existência (que é a mesma que recusa o olhar) opera uma distância entre o espetador e uma crença na capacidade política das imagens, invoco o momento em que Rancière recorre à sua admiração pelo poema que Rilke escreveu sobre a escultura do *torso* - arcaico e mutilado pelo tempo, tornado invisível - de Apolo, e apela à materialidade sensível da obra destacando a mística das palavras do poema:

“Não há aí lugar algum/ Que te não veja: deves mudar a tua vida”.⁷¹

E conclui que:

⁶⁹ Artaud: 1948, p. 15.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁷¹ Rancière: 2010, p. 91.

“A vida deve ser mudada porque a estátua mutilada define uma superfície que olha o espectador por todos os lados”⁷²

Esta referência ao torso em desaparecimento da estátua de Apolo é o apelo de Rancière à falta de empenho em conceder ao trabalho da ficção as condições necessárias ao desempenho do seu papel fundamental de precursor das *sombras da cultura*. Precisamente, porque não faz sentido que uma estátua não nos olhe quando é olhada, principalmente se nela for possível intuir a enormidade do testemunho que ela representa: o que aqui se quer dizer é que os limites da visibilidade residem na possibilidade de uma conservação da cultura que continua, permanentemente, a avivar os seus sistemas simbólicos através da repolitização do uso da arte, permitindo à ficção que produza *novas configurações dos limites do visível, do dizível e do pensável*, como Rancière desejava que fosse, para que se produza *uma nova paisagem do possível*.⁷³ E para que a nova imagem do possível seja um eterno retorno ao anjo de Benjamin, devemos olhar a imagem destruída do torso de Apolo como uma antecipação da luta pela sobrevivência da cultura: uma sobrevivência que se repete, que permanece ao longo do tempo e da destruição, que conserva entre os homens a imagem de um duplo eterno que destrói a ainda atual crença de que as palavras são a única linguagem póstuma cuja eficácia estética devemos garantir, como se as imagens não fossem a parte mais autêntica de uma linguagem, como se a ficção não fosse o melhor e mais verdadeiro simulacro da realidade.

E por esta razão Guy Debord defendia a qualidade da verdade através da própria ficção, e por isso nos confidenciou que a essência do espetáculo reside no facto de ele ser a inversão da própria vida, e que só este gesto poderia tornar-se no espelho ampliador de toda a visibilidade reversível, capaz de garantir aos seus espetadores um espetáculo autêntico e honesto (a única forma de se experienciar visualmente as verdades escondidas do mundo): um espetáculo que atravessa o agir que apenas contempla, a palavra que fala, a linguagem que apaixonadamente simulamos, que transformar todos estes signos numa ação típica do gesto da verdade, e que torna essa transformação no gesto mais importante de toda a comunicação invisível.

Regressamos também um pouco às considerações iniciais desta investigação e ao primeiro autor nela mencionado, que nos clarifica a impressão de que, de facto, a qualidade da verdade se mede pela qualidade da ficção. Isto é algo que tem vindo a ser mencionado ao longo

⁷² *Ibidem*, p. 91.

⁷³ *Ibidem*, p. 151.

de todo este trabalho. De facto, a continuidade de pensamento de Didi-Huberman debruçada sobre uma insistente preponderância sobre o assunto da cisão das formas de ver indaga, incessantemente, sobre as possibilidades de ficção abduzidas pela recusa em olhar.

Ter qualidade de ficção, note-se, não poderia ser, antes de mais, uma questão semântica ou de estilo. Ter qualidade de ficção, neste caso, seria uma questão de gestão interior do fenómeno que precede (ou da falta dele) olhar aquilo que nos olha. Não podemos esquecer que, também as leituras de “O que nós Vemos, o que nos olha”, não desistiram de nos empurrar para uma escolha de conceitos, também ela, absolutamente inquietante. Esta escolha faz ponderar a importância de uma linguagem, quase que mágica, que faz articular toda esta problemática entre a distância que existe entre olhar algo como um volume, e olhar esse mesmo algo como uma produção fictícia do vazio. Já sabemos, também, que a qualidade da ficção pertence ao conjunto das atitudes aqui clarificadas: que ambas as atitudes (olhar e recusar ver, a concretização do vazio pela denegação do cheio) fazem parte da identidade tautológica do objecto perante o qual o olhar é desafiado.

Parece-me inegável que há uma constante referência, não só dos autores que aqui se evocam, mas aos lugares comuns de certas discussões ontológicas que acabam todas, irrevogavelmente, por evocar o papel da ficção para o sucesso da concreção estética da arte. O que parece errado é achar que é apenas uma mera questão de habilidade conceptual formular modelos fictícios que organizem o pensamento estético numa prateleira pouco digna de uma profunda abordagem fenomenológica. Na realidade, aquilo que constitui uma atitude não-estética por excelência é, justamente, a indiferença também atribuída ao significado da ficção enquanto possibilidade conceptual suficientemente boa para suportar uma boa solução face às preocupações académicas relativamente à estética.

A ficção assemelha-se, como sempre, a um género de paternalismo concedido às lágrimas de alguém que considera que coisas como a repartição do sensível e a atitude a ter perante certas imagens sem sequer considerar que também as imagens pensam. E pensam preponderantemente as soluções – aqui que entra a política novamente – para as carências advindas do desinteresse pelo assunto. A obsessão pela compreensão da fenomenologia do olhar perdeu-se há muito com o desaparecimento de certos tipos de linguagem filosófica que era (sendo ela mesma ou não um inegável questão de toda a filosofia desde então até agora) figurativa e valorativa de uma atitude esforçada em validar as potencialidades do uso da ficção, sem que viesse a confundir, taticamente, filosofia com literatura ou outra coisa qualquer antropológicamente superficial.

É preciso entender que nada torna mais interessantes as formas de pensar do que a profunda crença de que a ideia de uma ficção que seja verdade é, e sempre será, um fiel servidor de todos os intuítos políticos da história universal da infâmia. E é por esta razão que também é um erro considerar que não houve esforços suficientemente bons – nem por empréstimo da ficção – para se saber ainda agora que ideias como as da oferta deleuziana são de um incomportável (e ainda ou nem sempre bem compreendido) brilhantismo que motiva os ânimos de quem ainda considera que ter visão é, talvez, uma das mais fascinantes formas de se pensar o abismo fenomenológico que existe entre a ficção e a verdade, entre a continuidade e a descontinuidade, entre a diferença e a repetição, entre ver e a recusa do olhar.

Gostaria de referir agora uma passagem de Rancière que nos diz que a apoteose da arte não se dá segundo a deificação de uma ideia de sinceridade que tira a dignidade do estatuto da ficção, e que destitui a possibilidade de uma forma de aceder à verdade através do simulacro de um espetáculo que é a própria vida invertida:

“O problema não é opor a realidade às suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações. Esta criação é o trabalho daquela ficção que não consiste em contar histórias, mas sim em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um algures, um então e um agora. “*The Sound of Silence*” é uma ficção, “*Shoah*” ou “*S21*” são ficções. O problema não é saber se o real destes genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como pode fazer-se isso e qual o tipo de senso comum que é constituído por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que tipo de humanos a imagem nos mostra e a que tipo de humanos ela é destinada, que tipo de olhar e de consideração é criado por esta ficção.”⁷⁴

O simulacro é para ser entendido como a mulher feita estátua: uma história que nos confirma que a maior qualidade da verdade já só pertence à contradição da ficção que a produz.

⁷⁴ Rancière: 2010, p. 150.

Capítulo quarto | O testemunho

4.1| O testemunho: um lugar de sobrevivência

Este capítulo dedica-se à reflexão filosófica sobre o lugar que habita a ‘‘memória da nossa cultura’’: o lugar do *testemunho*. Também se pretende articular uma noção de testemunho verdadeiro com a ideia que lhe queremos opor diretamente, que é a noção de arquivo. Esta análise articular-se-á, por fim, com a discussão principal sobre as modalidades inelutáveis do visível. Portanto, a proposta é a de repensar os lugares comuns que dizem respeito a esta ‘‘memória’’. Muitos destes lugares são os já anteriormente mencionados: são espaços constitutivos da experiência quotidiana das sociedades, e que não se resumem unicamente ao espaço geográfico do museu. Tanto no museu como fora dele, encontram-se vestígios da história que permanecem presentes nas tradições do presente através da convivência do homem com as memórias do passado que herdou. Os lugares que as civilizações foram organizando para conservar a tal memória do mundo, atravessaram o maior género de variedades que se possa imaginar. E muita desta diversidade deve-se, em certa parte, ao esforço que alguns artistas ou literários fizeram para garantir às memórias uma morada que fosse possível revisitar ao longo dos tempos. Estamos, portanto, a falar de lugares de inscrição da memória, que fazem conviver a experiência artística para além da própria produção artística como, por exemplo, as fotografias a que Rancière dedica o capítulo sobre ‘‘a imagem pensativa’’ em ‘‘O Espectador Emancipado’’. Numa das imagens a que se refere, assistimos ao último momento de vida de Lewis Paine, captado por Alexander Gardner. Rancière serve-se da intensidade da experiência que é olhar nos olhos de Lewis Paine, ainda que o seja através de uma fotografia, para reforçar a ideia de que se pode testemunhar algo ao qual não assistimos fisicamente. Aplica a esta fotografia a teoria do ‘‘*punctum*’’ desenvolvida por Roland Barthes em ‘‘A Câmara Clara’’, e diz que ‘‘O *punctum* da imagem é afinal a morte que é evocada pelo nome próprio de Danton. A teoria do ‘‘*punctum*’’ pretende afirmar a singularidade resistente da imagem. Mas afinal equivale a deixar cair essa especificidade, identificando a produção e o efeito da imagem fotográfica com a maneira como a morte ou os mortos nos tocam’’⁷⁵. Portanto, a imagem a que Rancière dá a caracterização de ‘‘pensativa’’ é, na realidade, um presságio de morte. Este presságio aproveita-se da ambivalência

⁷⁵ Rancière: 2010, p. 164.

de sentidos a que podemos atribuir a palavra ‘‘morte’’: porque, efetivamente, o rapaz vai morrer, e também porque, com ele, esta fotografia morrerá no esquecimento daqueles a quem, Lewis Paine, não serviu se não para um momento impessoal de luto aquando do momento de olhar esta fotografia. E por isso Rancière se explica dizendo ‘‘Ora, na fotografia, nada diz que o jovem vai morrer. Para ser afectado pela sua morte é preciso saber que esta fotografia representa Lewis Paine, condenado à morte em 1865 pela tentativa de assassinio do secretário de Estado norte-americano. E é preciso saber igualmente que se tratou da primeira vez que um fotógrafo, Alexander Gardner, foi autorizado a fotografar uma execução capital.’’⁷⁶. Para identificarmos o momento vital que liga a materialidade captada pelo olho mecânico do fotógrafo à vida real, e à ideia de isto ser tão testemunhável como aquilo que os olhos de Alexander Gardner viram, é preciso fazer, como sugere Rancière, ‘‘um curto-circuito’’ entre ‘‘o passado da imagem e a imagem da morte’’⁷⁷. Por isso é que as estátuas – nomeadamente a figura da *efígie*, que já aqui foi mencionada anteriormente – asseguram, ainda hoje, o lugar das moradas das imagens do passado. Porém, aquilo que irritava Plínio também irrita hoje: valia mais que se enchessem os museus de olhares atentos sobre as histórias que o silêncio das estátuas conta, do que a rendição do espetador em geral com uma aparente beleza que o arrebatava. Neste sentido, torna-se importante relembrar o porquê de, nesta dissertação, se evocar a importância de se pensar os regimes estéticos da arte. Porque com a evolução das civilizações e a adaptação moderna que eles fizeram dos lugares de conversação dos seus testemunhos, teremos de considerar que as tumbas ou as efígies dos dias de hoje são fotografias como esta do jovem Lewis Paine.

Caricato é que as preocupações, até ao momento presente, tenham reclamado mais por uma conceptualização dos regimes estéticos das imagens, do que esforçar-se por considerar a arte como uma forma de *imago latina*, capaz de assegurar a sobrevivência real que inspirou a sua criação. Ou seja, devia dar-se à arte, a oportunidade de ela mesma rivalizar as dificuldades ontológicas que a experiência estética de testemunhar oferece ao espetador, com a necessidade de a enquadrar como intuito político de sobrevivência; dir-se-ia melhor: intuito politizável se necessário fazer sobreviver alguma coisa.

Exemplos foram dados e, ainda assim, não creio que eles possam ser sempre suficientes para fazer o público sentir um maior conforto na crença de que a experiência da visibilidade pode, efetivamente, fazer a ligação semiótica entre as mensagens da arte e as mensagens políticas. Nem sempre esteve ao alcance da estética desvendar essas mensagens. Note-se que,

⁷⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 167.

durante a execução deste trabalho, houve sempre a necessidade de remontar a exemplos lúdicos, significativos, ilustrativos dos modos de a visibilidade se apresentar. Precisamente, o que há de errado em não se saber tudo sobre os nossos antepassados é achar-se que só seria possível saber isso se não tivéssemos que olhar uma efígie como uma “presença viva”. O problema é o de se achar que as memórias só merecem estar arquivadas num museu. Neste caso, e já não falando só do exemplo de Lewis Paine, todos os outros exemplos evocados podem ser considerados mais importantes do que a própria história que nos contam acerca deles, e isto acontece porque eles devem à própria história a importância de poderem ser postumamente vistos como testemunhos verdadeiros e não como meros arquivos para a memória coletiva do mundo. Se for possível recordar, mencionarei agora a tal história da Infâmia de foi referida no início desta dissertação. Não foi por acaso que se deu conta, primeiro, da existência de uma história universal da infâmia antes das outras partes da história da humanidade. E certamente, isto se deve ao facto de se concordar que nunca faltou ao espetador comum, razões para a temer mais rapidamente contar as coisas verdadeiras do que as coisas infames: os segundos sempre foram mais rapidamente premiados com um elmo da heroicidade por serem tão bons contadores de histórias.

Apesar de a nossa herança ainda ser, atualmente, partilhada de forma supersónica e ao mesmo tempo um pouco difusa, ela merece poder ser considerada na sua dimensão histórica, religiosa, cultural, jurídica, ideológica, sociológica, e assim sucessivamente; precisamente para que o gesto de pensar uma história não assente no pressuposto de que ela só pode ser contada por palavras que não se ofereçam imagens terríveis para se conviver posteriormente com estas. Por conseguinte, parece haver também uma certa crise inerente aos regimes da dizibilidade: parece que o espetador não sabe como aceitar que as coisas visíveis (ou invisíveis) podem ser também, como as coisas dizíveis, constituintes gnosiológicos verdadeiros. Já Benjamin teve de se proteger do “veneno materialista” que os efeitos da modernidade cunharam nas “avenidas da sua cidadania”⁷⁸, e por isso se protegeu contra as reservas intelectuais do seu tempo que se recusavam a considerar a experiência da visibilidade para a desmistificação da verdade. Para Walter Benjamin fazia todo o sentido pensar os lugares da memória através da concreção estética do visível, mas sobretudo a partir das coisas invisíveis. Era este o objeto do “inquietante estranhamento”, que ele designou como sendo o *objeto aurático*, que apoiava a crença benjaminiana de que qualquer imagem enigmática (e diga-se, o próprio Walter Benjamin era uma) teria muitas mais hipóteses de sobreviver no mundo do que as não enigmáticas.

⁷⁸ A bonita expressão que Adorno dedica a Walter Benjamin no prefácio de *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*.

Para Walter Benjamin, não se tratava de “descobrir vestígios arcaicos no passado mais recente, mas de determinar em cada caso a figura do mais antigo no que havia de mais novo: à forma dos novos meios de produção, forma que de começo está dominada pela dos velhos meios... correspondem, na consciência colectiva, imagens em que o novo se interpenetra com o velho. São imagens de desejos, e o colectivo procura com elas superar e transfigurar ao mesmo tempo a incompletude do produto social e as deficiências da ordem social da produção. Ao mesmo tempo sublinha nestas imagens de desejo a insistente tendência para se separar e distinguir do antiquado, quer dizer, do passado mais recente”⁷⁹

Portanto, para Walter Benjamin, a importância de conferir à história do passado um lugar em *permanente devir*, numa concepção de temporalidade que vê o futuro como um “passado mais recente”, indicia que há um lugar da história ao qual o próprio devir pertence. E esse lugar é o do testemunho, porque só ele pode fazer conviver o passado com o presente. E assim, o “presente futuro”, ao qual a “história da sobrevivência dos testemunhos” pertence, se revela como o *punctum* que assegura também a perpetuação da experiência da visibilidade entre os espectadores. Neste sentido, o lugar da memória só existe, ou melhor *sobrevive*, se for para ser testemunhado. Aliás, a reflexão que ele faz sobre a figura do “Narrador” – essa personagem concomitante na nossa história cultural – denuncia um óbvio problema (com o qual nos identificamos todos, certamente) do testemunho que é somente narrado:

“Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam. É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências. Uma das causas evidente desse fenómeno, é a experiência que está em crise, e assim continuará indefinidamente. Sempre que olhamos o jornal, verificamos que essa crise se aprofunda mais, que de um dia para o outro, não é só a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreram alterações até aí consideradas impossíveis. Com a guerra mundial começou a manifestar-se um processo que, desde então, nunca mais parou. Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável. O que dez anos mais tarde inundaria a literatura sobre a guerra era tudo menos a experiência que se transmite de boca em boca. O que não é de estranhar. Nunca as experiências foram desmentidas mais radicalmente do que o foram as

⁷⁹ BENJAMIN, W. (2012). *Sobre arte técnica linguagem política*, in pref, p. 21.

estratégicas pela guerra das trincheiras, as económicas pela inflação, as físicas pela guerra de armamento pesado, as morais pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num autocarro puxado a cavalos viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se alterara excepto as nuvens. Sob elas, perdido num cenário dominado por forças destruidoras e explosões, o minúsculo e frágil corpo humano.’’⁸⁰

O problema de aceitarmos incluir um testemunho na nossa herança cultural e não como uma mera narrativa arquivável, é o de nem sempre estarmos aptos para identificar se ele representa alguma verdade. Muitas vezes, o registo de verdade desse testemunho é aquele que desejamos que ele tenha e não aquele que ele efetivamente transmite. Porque queremos que esse registo de verdade seja uma representação para nós, na nossa vida, muitas vezes, sem o incluirmos na nossa própria visão do mundo. Precisamente, pensar o testemunho implica repensar o intuito ontológico da concreção sua visibilidade: se é mais importante a sua representação ou o *modo de ele se apresentar*. Porque um testemunho pode ser um escrito, pode ser um dito, pode ser uma imagem, e pode ser a falta de todas estas coisas. Pensar um testemunho devia assimilar-se a um rizoma. Devia ser como que aplicar um rizoma à ontologia da invisibilidade, e a partir dele, captar a essência dos seus modos de apresentação ao invés de apreender as significações advindas dos seus modos de representação. As verdadeiras significações de uma coisa reside no gesto de ela se apresentar, constantemente, eterna na memória que temos dela no passado. Precisamente para que testemunhar seja como Walter Benjamin tão brilhantemente imaginava que o fosse: a possibilidade de aceitar que a essência de um testemunho reside, antes de mais, na possibilidade de os espetadores não só através do “boca a boca”, mas a partir da apreensão da relação que o espetador estabelece com essa narrativa. A partir disto podia surgir, pensava o autor, um verdadeiro interesse em recuperar dessa narrativa a parte da verdade relativa ao testemunho. Mas como Benjamin acreditava que isso era uma tarefa dos mais apaixonados, distingue, precisamente, o *romance* da narrativa em geral, pois reconhece no *romance* a sua capacidade de suportar um testemunho que levasse *o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana*⁸¹.

E a culpa de já não existirem praticamente apaixonados pelo romance pode ser responsabilidade da ínclita classe dos minimalistas, feitos homens apaixonados mas apenas pelo modernismo. Aliás, talvez René Char não se tenha enganado assim tanto quando afirmou que a

⁸⁰ Benjamin: 2012, p. 28.

⁸¹ *Ibidem*, p. 31.

nossa herança não era precedida por testemunho algum⁸². Precisamente, o facto de não haver uma crença genuína de que olhar é uma forma de *dar a ver o mundo* e de o testemunhar, reside no problema que todos os autores anteriormente já mencionaram, que é o de o público, em particular e em geral, ainda não ter optado por uma conduta que substitui o lugar que é tipicamente ocupado pela linguagem ou pelos observadores da ‘‘bela aparência’’, por um lugar de construção da identidade da sua herança cultural.

Também Artaud faz a sua investida sobre o assunto, manifestando que o problema é quase comparável a um assédio sexual (como se a linguagem assediasse o olhar o espetador a não questionar os limites da sua projeção visível): ‘‘estarmos fartos desta noção de obra-prima reservada uma pretensa elite e que não é compreendida pelo público em geral; o espírito não tem zonas tão escuras como as que frequentemente são utilizadas para encontros sexuais clandestinos’’⁸³. E por isso é que ele insiste na ideia de que ‘‘as obras-primas do passado ficam bem no passado; não nos servem a nós. Temos o direito de dizer o que já foi dito, e mesmo o que ainda não foi dito, de uma forma que nos pertença. Uma forma que seja imediata e indireta, de acordo com a atual maneira de sentir e acessível a todos’’⁸⁴.

Dos comentários de Artaud, se deduz a importância de referir que o problema está na forma como o legado do testemunho nos é dado a ver. Precisamente, a figura que mais aproximamos do ato de testemunhar é, inevitavelmente, a figura do *espetador*. Contudo, não é unicamente na qualidade de espetador que a testemunha configura o sujeito que ‘‘assistiu à coisa a testemunhar’’, pois ele é também o mesmo que participa na coisa testemunhada.

Entenda-se que, se *ver é saber*, e se *saber* é uma forma de *poder conhecer aquilo que está para além do que se vê*, então a visão testemunha ela própria a inelutabilidade de certos regimes do visível aos quais um espetador está sujeito. Por isto se pode considerar que o testemunho seja uma espécie de *duplo* (tal como no teatro de Artaud) da ‘‘face invisível do espetáculo visível’’. O seu espaço discursivo é a medida que abarca esta distância entre as coisas vistas e as coisas não vistas. E por esta razão é que se justifica que, nem sempre ver um documentário sobre a guerra nos permite dizer que, daqui por diante, poderemos combater as ideologias da guerra com imagens violentas dela. Aliás, se há uma razão para testemunhar algo, essa razão refugia a sua existência num pretexto de ambiguidade típico de um espetador que não prefere o romance à narração. Na qualidade de romance, o testemunho será como na relação entre o visível e o invisível, uma estranha relação entre a *dimensão da verdade* e a *dimensão da*

⁸² René Char (1946).

⁸³ Artaud, 1948, p. 73.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 73.

ficção, bem como entre a condição epistemológica que ambas proporcionam à verdade de um testemunho. A verdade deve ser entendida como um instrumento da experiência da visibilidade. Mas, já Montaigne nos tinha esclarecido sobre a questão da verdade do testemunho, na sua indagação sobre a história do rei egípcio Psamenita, escrita pelo primeiro narrador grego – Heródoto - e que conta a história de quando a própria tragédia se assiste a ela mesma e, ainda que ela se pareça inequivocamente com a própria vida, também a personagem principal da história, como espetador, não se apercebe que se assiste a si mesmo. Questiona-se, Montaigne: “Porque é que ele só se lamenta quando vê o criado? Porque estava já tão cheio de tristeza que aquele facto foi apenas a foi a de água que fez transbordar o copo”⁸⁵.

Portanto, parece cada vez mais, que aquilo que está em causa é a condição da *sobrevivência epistemológica e visível* de um testemunho. Esta “crise” reclama por mais e diversas formas de produção artística, por mais e diversas formas de noticiar os testemunhos, em vez das homenagens superficiais concedidas aos genocídios silenciosos do nosso século, que servem apenas para se arquivar, rapidamente, a brutalidade desse testemunho, para que ele não perturbe demasiado os olhares. O facto de existir uma dificuldade em definir que género de testemunho opera um regime da visibilidade que permite alcançar a verdade, tem implicações na decisão que o próprio espetador acarreta relativamente à sua responsabilidade de “transportador” da sua herança cultural e humana. Se não houvesse nada a definir, ou a questionar, acerca do género do testemunho, então, por que razão se haveria de o querer relacionar com entidades como a *verdade* e, sobretudo, com a *sobrevivência*? Por que razão um testemunho tem uma morada, e essa morada é uma irrevogável marca de que não nos interessamos assim tanto pela verdade, mas antes pelo género que lhe documenta a respetiva história, independentemente de isso poder afastar o espetador da ideia de que um testemunho possa fazer parte “das coisas que nos olham”?

Este questionamento encontrará, como disse de início, os mais diversificados exemplos (ou motivos para usar um), principalmente se formos buscar todas as fontes informativas que remontam aos regimes totalitários do século XX, ou então às grandes operações propagandísticas que resultaram do imperialismo americano, ou então todo o género de tráfico de ideias mais negras que o Mercado Negro que passaram a controlar as pessoas que podem e as que não podem aceder à cultura. Precisamente, é nas situações limítrofes da vida que surge, verdadeiramente, um motivo para que ela seja, ainda que não chegue a ser honrada, recordada. O *ato de rememoração* é o imprescindível aliado da sobrevivência no combate contra a destruição.

⁸⁵ Cf. Walter Benjamin *apud*. Montaigne: 2012, p. 33.

Todo o perigo do apagamento da memória levou os autores da história moderna a eliminar toda a necessidade de preservar um testemunho como se fazia no passado, e fazer com que este não tivesse um tratamento diferente daquele que um arquivo recebe.

Todas as formas de sublimação, às quais a humanidade sempre se sujeitou, indiciam que o problema da visibilidade é, também, um problema que concerne à dimensão da atuação da arte e à política. Ficamos a dever à estética, a verdadeira preocupação em recuperar o apagamento dos traços que testemunham o rosto dos monumentos horríveis e invisíveis do nosso século. O rosto dos monumentos que são obscurecidos por uma tendência que interdita o interesse profético pelas tradições dos antigos, e que difunde as sensibilidades para que não possa sequer pressentir que um relato verdadeiro não é um ato que possa ser confundido com uma ameaça propagandística. Mais uma vez, a relação entre a arte e a política ilustra que, apesar de todas as formas de arte as quais lhes foi concedido o lugar de testemunho verdadeiro, toda a nossa herança cultural perdeu, entretanto, um sentido de vida autêntico que esteve sempre muito mais relacionado com o testemunho verdadeiro do que em certas manifestações políticas da arte.

É aliás, a intuição de que certas coisas devem ser uma “sombra da nossa cultura” (e que a invisibilidade não seja um obstáculo a isso) que garante que a maior luta da sobrevivência é a da memória. Assim como a história não nos escondeu nada acerca do que se passou com os regimes totalitários do século XX, também aqui não se esconde o pressentimento de que eles ainda existem, com a diferença de que não estão tornados visíveis. Pois, bem se sabe, que aquilo que acontece em qualquer regime totalitário, independentemente das imagens da guerra e da miséria humana, transmitirá sempre o poder arrebatador de algo que testemunha verdadeiramente uma ideia de destruição que é, também ela, uma imagem inesquecível.

Por isso é que aqui se considera que homens como Aby Warburg são uma inspiração para a memória da nossa própria herança cultural desaparecida: ele é o espírito que mais inspira este trabalho. Aliás, Aby Warburg é o indiscutível sobrevivente a todos os desejos de destruição tão típicos do mundo que lhe assistiu, pois ele foi o homem que acreditou que o mundo só poderia avançar se houvesse uma tal “ciência da cultura” – uma *Kulturwissenschaft* – capaz de perpetuar verdadeiramente a sobrevivência das coisas. E por esta razão, ele é o testemunho vivo de uma das concreções mais grandiosas e valiosas das ciências humanas do século XX: a do conceito de sobrevivência, a *Nachleben*. Talvez deva conceder-se à ideia benjaminiana de romance, a força poética da ironia que só um coração hamburguês judeu como este seria capaz. Foi este o coração hamburguês judeu, que fez nascer no mundo a memória de uma Alemanha, já desde então póstuma, através da proposta da *Nachleben* como solução para o problema do

testemunho. Esta concepção protegeu-o de todos os ataques destruidores da memória, e fê-lo sugerindo que seria possível o mundo sobreviver a esse desejo de apagamento e destruição: através da *Nachleben*, conceito que deu nome à biblioteca por ele fundada.

O testemunho é, como Benjamin nos deixa, uma memória que sobrevive:

“Aquilo que nos leva a fixar as histórias na memória, é sobretudo, a sua sóbria concisão, que dispensa uma análise psicológica. E quanto mais naturalmente o narrador renunciar à vertente psicológica, tanto mais facilmente a narrativa se gravará na memória do ouvinte, tanto mais perfeitamente se integrará na sua experiência, e o ouvinte desejará recortá-la mais cedo ou mais tarde. Este processo de assimilação, que se dá a um nível profundo do indivíduo, precisa de um estado de desconcentração que é cada vez mais raro. Se o sono é o ponto alto de desconcentração física, o tédio é o da psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. (...) Assim se perde o dom de ouvir. Assim desaparecem as comunidades de ouvintes. Narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar e essa arte perder-se-á se não se conservarem as histórias. Perde-se porque já ninguém tece ou fia enquanto as escuta. Quanto mais o ouvinte se esquece de si próprio, tanto mais profundamente se grave nele aquilo que ouve. Quando o ritmo de trabalho o prende, as histórias que ouve tocam-no de tal modo que ele próprio adquire o dom de as narrar. Assim surgiu a rede de embalar em que tem repousado o dom de narrar.”⁸⁶

⁸⁶ Benjamin: 2012, p. 38.

| Conclusão

A recuperação da obra de um determinado artista, autor ou qualquer outro, para o tempo presente, geralmente, acrescenta algo mais ao trabalho das palavras. As palavras permitem-nos aceder, imediatamente, à temporalidade e espacialidade específicas do momento da história em que algo nasce com a capacidade para nunca mais acabar. As histórias têm, por natureza, esta tendência infinita de sobreviver ao longo dos tempos e de toda a destruição. Precisamente, o valor das obras de arte ou dos manifestos políticos ganha sentido pela preservação desta imagem de “história através dos tempos”, como se esta fosse a imagem capaz de devolver às palavras o sentido da *Nachleben*. Devolve-lhes um acrescento de valor: ao recuperarmos as memórias das quais somos obrigatoriamente herdeiros, estamos também a valorizar a experiência visual da conservação dos testemunhos que lhes dizem respeito. A experiência visual permite compreender as influências sócias, culturais, políticas e artísticas que envolveram a criação de tais memórias. Neste sentido, concordamos que, ao longo de toda a dissertação, nos aproximámos um pouco mais do desejo de ver concretizados alguns dos objetivos que foram inicialmente propostos. Aquilo que compõe o grande mote do trabalho – a experiência do visível – é também aquilo que se comprova ser um assunto, de essência, bastante paradigmático. Por isso também se assume, por fim, que ele deverá continuar a ser algo dos investimentos científicos e académicos da filosofia – precisamente, esta atitude constitui o cerne da metodologia filosófica da estética. A chave de leitura para os assuntos aqui evocados optou pela interpenetração de diferentes tendências estéticas, precisamente por se concordar que ela é a disciplina da filosofia com capacidade para pôr em perspetiva os dilemas que entrecruzam as dimensões da arte e da política. A estética é muito mais do que um estudo sobre “o sentimento do belo”, ou do que a atribuição de uma responsabilidade ética às preocupações estéticas. A estética é uma disciplina filosófica fundamentalmente ligada à história da arte, à história do mundo, e que tem capacidade para concetualizar, de forma única, a compreensão acerca do domínio da sensibilidade que questiona *o poder de uma imagem* (imagens que podem ser dadas por palavras, obras de arte, ou outro género de representação visual). A estética dá conta da natureza, modo e funções das mesmas. O importante da tarefa da estética é ela acabar por se revelar como uma espécie de “motor de compreensão” para a inclusão de conceitos, que podem parecer ligeiramente poéticos e “flutuantes”, mas que assumem um compromisso fundamental no mundo da preocupação filosófica. E este compromisso é representado, com o auxílio da

estética, através de personalidades (os autores, classes artísticas, obras e restante parte anónima mencionada) que assumem a importância de tornar um testemunho real e acessível à sensibilidade de todos, a partir das diferentes formas da visibilidade se apresentar. Quer isto dizer que, durante toda a dissertação, se tentou evidenciar exemplos em que as produções das entidades anteriormente mencionadas contribuíram, de alguma forma, para a valorização da experiência da visibilidade, não apenas pelo sucesso da sua virtualidade, mas enquanto testemunho.

Também serviu, esta aliança entre a arte, política e estética, para se poder aprofundar o conhecimento sobre distintas orientações teóricas, críticas e interpretativas do problema da dimensão da visibilidade. Compreender as concepções e as metodologias a partir da reunião destes três autores foi, inesquecivelmente, um desafio verdadeiramente filosófico com o qual esta dissertação se defrontou. Desta forma, e apesar de se reconhecer que haveria (e sempre haverá) mais autores a incluir para corroborar as tendências dos referenciados, foi necessário circunscrever à proposta da investigação apenas exemplos daqueles que privilegiaram o paralelo que aqui se tentou estabelecer entre *arte e política, espetador e espetáculo, visível e invisível, ficção e simulacro, recusa e aceitação* da experiência da visibilidade. Para ver esta tarefa cumprida, tornou-se indispensável escolher autores cujos trabalhos, e até mesmo as próprias vidas, convergem naturalmente para os assuntos aqui analisados.

Insistiu-se, com frequência que, a relação entre a *coisa olhada* e o *observador* estivesse na origem dos problemas que associámos à experiência da visibilidade. Tomou-se a opção de se incluir no léxico conceptual do trabalho, algumas expressões que surgiram a partir das leituras escolhidas para compor as linhas orientadoras desta dissertação, nomeadamente a noção de “*abismo fenomenológico*”; esta expressão poderá ser acusada de ser usada indevidamente, no entanto, sendo que também foi explicitada a razão para a escolha do seu emprego neste contexto da estética, rapidamente se compreenderá que a análise desta experiência da visibilidade carece ser pensada como se de um fenómeno se tratasse. A qualidade deste fenómeno da experiência visível carece também, ele mesmo, de algo mais para denunciar os motivos pelos quais ele é fundador de um abismo nessa tal experiência. Portanto, a resposta à pergunta “que abismo é este?”, afigurou-se aqui muito próxima de uma proposta de resolução para o problema da falta de coragem para o enfrentar: para enfrentar o facto de a nossa sensibilidade, por vezes, não conseguir suportar essa experiência de ver, quando ela é retirada para a ativa solidão da visualidade específica da coisa olhada, o que só nos permite vê-la como “objeto que é simplesmente o que é”. O estudo do comportamento deste abismo no espetador, deu origem a

certas indagações que ressaltam a hipótese de se poder constituir um género de fenomenologia da visibilidade, precisamente pelo carácter de recuo/aproximação que a experiência da visibilidade impõe aos espetadores.

Portanto, e no seguimento do que foi anteriormente alegado, discutiu-se sempre, ao longo de todos os capítulos, a respetiva relação de apoio entre os domínios da arte e da política, para a exploração deste fenómeno de distanciamento do espetador – que problematiza o tal abismo fenomenológico – com as imagens que lhe provocam uma incómoda angústia. Portanto, ao se discutir isto, também se discutiu os destinos do sucesso estético das produções da arte e da política enquanto possibilidades da emancipação intelectual do sujeito.

Os capítulos segundo e terceiro foram absolutamente nucleares nesta dissertação. Neles se encontram expostos os pressupostos que esta relação do espetador com os limites do visível reclama, e ainda se deu conta dos vários sentidos da explanação estética da questão do olhar. Ambas as coisas concorrem para o estudo da natureza da visão como experiência ontológica fundamental para a sobrevivência da memória. Neste sentido, estes dois capítulos fizeram uma recorrente referência a noções que só no quarto capítulo foram, realmente, contextualizadas, de que é exemplo a noção de *testemunho* e *sobrevivência*. No entanto deve referir-se, que foi ao longo do terceiro capítulo que se fixou a importância do papel da *ficção* na manutenção da sobrevivência da memória pela sobrevivência dos testemunhos, e na forma como a sua performance se revelou absolutamente fundamental para a experiência da visibilidade do espetador. A indagação sobre a *performance da ficção*, constitui um pormenor sem o qual, não faria sentido, evocar a arte do espetáculo escolhida para revelar as relações propostas: o teatro.

Pudemos ainda comprovar que a problematização do dilema da visibilidade não se apresenta, nem aos olhos de Didi-Huberman, nem aos de Rancière, nem aos de Artaud, como um simples sinónimo da habitual preocupação em descortinar as intenções artísticas e políticas da arte, às quais a crítica filosófica (e não só) costuma atribuir apenas responsabilidades como função simbólica. Aliás, a escolha destes três autores resultou para a consagração da crença de que a análise do problema não pode ser reduzida, nem traduzida pela função simbólica da arte, nem que os interesses sobre a mesma devem recair só sobre a mesma disciplina (a da crítica da arte). Aliás, as formas de instituir um significado político à arte, foram uma das preocupações centrais desta dissertação, no sentido de não reduzir a arte política à produção artística ou ao desenvolvimento de estratégias políticas de carácter dissimulador. Tentou-se sempre contrariar este pensamento, promovendo a ideia de que a arte política e a forma como ela engrena na vida

das sociedades, ganha sentido e potencial através da exploração da relação do espectador com o mundo que o rodeia.

Penso que, ainda se adiantou, o pressentimento de que se pode associar ao dilema da experiência da visibilidade uma noção de antropomorfismo: ‘‘o que se torna aqui claro, neste contexto, é que a noção de antropomorfismo pede aqui toda a sua significação trivial, mimética e psicológica; ela visa antes um nível meta-psicológico de inteligibilidade’’⁸⁷. Esta relação de antropomorfismo é afeta, inevitavelmente, à constituição do estatuto do espectador, no sentido em que se recusa a atribuir-lhe sintomas psicológicos triviais ou até mesmo considerar atribuir culpas a toda a tradição mimética. O importante de ressaltar, relativamente a esta consideração sobre a noção de antropomorfismo, é a de que ela implica as condições segundo as quais um espectador pode ser mais do que um observador. Para que os inelutáveis modos da visibilidade, de que Didi-Huberman falava, não exerçam uma tal coerção ontológica sobre o espectador que o deixem ficar detido no limiar das duas atitudes contraditórias (nas quais se insistiu com veemência) que exercem nele um certo medo de enfrentar a real dimensão da visibilidade. Concluímos, através da caracterização deste tipo de espectador, que ele se detém na ambivalência dos extremos do abismo fenomenológico: entre ver e recusar ver, aproximar ou afastar, entre aceitar que o que está em jogo é muito mais o modo de apresentação da visibilidade do que o significado da sua representação. Se esta não fosse uma obrigatória conclusão para este trabalho, então, ele apenas teria tido o propósito de servir preocupações excessivamente hermenêuticas sobre o assunto.

Considera-se que esta dissertação correu certos riscos ao tentar perspetivar teoricamente o estudo deste conceito profundamente estético que é o *visível*. No entanto, concorda-se que este estudo é fundamental para a real instituição de estratégias na sociedade, que permitam tornar a vida do ‘‘homem embruteado’’ e distante da sua própria herança cultural, mais ligada à possibilidade de intensificação estética da experiência visual dos limites oferecidos pelo ‘‘complô’’ entre a arte e a política. O objetivo foi o de, apesar de não se poder concluir isto de forma absoluta, asseverar uma verdade, que nos diz que muita da falta de gosto pela preservação da sobrevivência da nossa herança cultural se deve às transformações que o Modernismo implicou no homem. Principalmente, a transformação que o fez, de certa maneira, esquecer, de que deve ter uma imagem de cultura como se de um testemunho (e não um arquivo) se tratasse, seria o mesmo que dar-lhe (à cultura), em retorno, também uma imagem, ela mesma promessa de

⁸⁷ Didi-Huberman: 2011, p. 204.

progresso face à conformação que nos limita a ficarmos votados à ausência de uma imagem de herança cultural verdadeira.

Portanto, aqui se deixa em aberto as possibilidades desta dissertação poder fazer parte (ainda que seja uma pequena parte) do processo de iniciação estética nestes temas que, por muito estranho que se afigure à sistematicidade filosófica, têm uma profunda afinidade com o processo fenomenológico. Aliás, caso contrário, não seria possível concordar com a conclusão de Didi-Huberman de que “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo a sua distância, por mais próxima que seja – pois é a distância de um contacto suspenso, de uma impossível relação de carne para carne. Isto quer dizer, justamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar. Uma moldura de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma fenda num muro ou uma fractura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquitecto ou um escultor para dar forma às nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão daquilo que nos olha naquilo que vemos, uma espécie de geometria fundamental”⁸⁸.

Assim se encerram as palavras na esperança de que se recomecem os esforços para manter a estética como uma tarefa da filosofia, e para manter a filosofia como uma incansável condição da emancipação intelectual da nossa sensibilidade enquanto espetadores. Para que seja possível tecer cada vez mais redes de novos pressupostos que, tal como os anteriormente referidos, constituem uma homenagem à nossa herança cultural, e porque são, antes de tudo o resto, o propagar de uma vontade de anexar às existentes tradições a novidade vibrante do progresso que, perante a adversidade, investe na exploração da arte e da política, aproximando-as da experiência estética do sentido da visão. Desta forma, se prolongará a crença de que um testemunho pode sobreviver muito para além do apagamento da memória, da destruição de tumbas, ou dos sentimentos de indiferença que querem afastar o espectador daquilo que o rodeia. Termina, com uma das mais inquietantes passagens algumas vez escritas (e vistas), cujo autor é um exemplo de verdadeira sobrevivência. Sobre o “*Estúdio de Alberto Giacometti*” e toda a inefável qualidade que o persegue, Jean Genet - um homem desde sempre póstumo - escreveu:

“ Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os homens guardam dentro de si, preservada, e onde se refugiam ao

⁸⁸ Didi-Huberman: 2011, p. 221.

pretenderem trocar o mundo por uma solidão temporária mas profunda. A arte de Giacometti parece querer revelar essa ferida secreta dos seres e das coisas, para que ela os ilumine.’’⁸⁹

⁸⁹ GENET, J. (1988) *O Estúdio de Alberto Giacometti*. p. 18.

| Referências bibliográficas

ARTAUD, A. (1948), *O Teatro e o seu Duplo*. trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Fenda Editora. Lisboa, 1963.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 2009 [1982]

BATAILLE, G. *O Erotismo – o proibido e a transgressão*. 2º Edição. trad. João Bernard da Costa. Moraes Editores. 1200 Lisboa. Portugal

BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
—, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, pref. T. W. Adorno, Relógio de Água, ISBN 978-989-641-270-8, Lisboa: 1992.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. trad. Luiz Orlande e Roberto Machado, pref. José Gil. Relógio de Água, 2000

DIDI-HUBERMAN, G. (2011), *O que nós vemos, o que nos olha*. trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Dafne Editora, ISBN 978-989-8217-12-7. Porto, 2011.

GENET, J. *O Estúdio de Alberto Giacometti*, trad. da Costa Domingos, P. E. Scheidegger, & Berto, A. Assírio e Alvim. Depósito nº 20042/88. Lisboa. 1988.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JOYCE, J. (1922), *Ulisses*. trad. J. P. Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil, 2000.

JUDD, D. (1965), *Specific Objects*, in *Complete Writings, 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.

KRAUSS, R. (1977), *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge e Londres, MIT, 1981.

MARX, K. (1867). *O Capital*. trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira. 1ª Edição, Centelha – Promoção do Livro, SARL, Coimbra, 1974.

MERLEAU-PONTY, M. (1964), *O visível e o invisível*. 4ª Edição. trad. Armando Mora D'Oliveira e Jose Arthur Gianotti, Debates Editora, 2014.

MORRIS, R. (1966), *Notes on Sculpture*, in G.Battcock, *op. cit.*

RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e Política: a partilha do Sensível*. trad. Vanessa Brito. Dafne Editora. Porto, 2010.

—. *O que significa a Estética?* trad. R.P. Cabral. 2011.

—. **(2008)** *O Espectador Emancipado*. trad José Miranda Justo. Orfeu Negro. ISBN 978-989-8327-06-2. Lisboa, Outubro 2010.

STELLA, F. *Questions to Judd and Stella Bruce Glaser*. Art News, Setembro de 1966.

WOLLHEIM, R. *Minimal art* in *On Art and the Mind*, Arts Magazine, Londres e Cambridge, Harvard University Press, 1965.

ZIZEK, S. *The Lessons of Rancière*. Edição Inglesa. Continuum, 2009.